

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES CARRERA DE ARTES MUSICALES

“CONCIERTO PARA UN CUARTETO DE CUERDAS, PIANO Y VOZ SOLISTA”

**Con arreglos y composiciones, basados en los géneros de música popular
ecuatoriana: pasillo y albazo**

**Tesis previa a la obtención del Título de
Licenciado en Instrucción Musical**

AUTOR:

Juan Carlos Juela Fajardo
0105602528

DIRECTOR:

Magister. Cristian Esteban Vallejo Yépez
0104032396

**CUENCA-ECUADOR
2018**



RESUMEN.

La música es una expresión artística que desarrollamos los seres humanos en el transcurso de nuestra existencia y ésta se desenvuelve en el contexto social, cultural, político y artístico en el que vivimos; por lo tanto este trabajo se fomenta dentro del entorno de la música ecuatoriana; se han seleccionado dos géneros de la música mestiza ecuatoriana, que son: el pasillo y el albazo, los mismos que se trabajaran en arreglos para un cuarteto de cuerdas con piano y voz solista, así mismo se ha visto pertinente incluir dos composiciones del autor fundamentadas también en los géneros antes mencionados y adaptarlas para el mismo formato instrumental que nos encontramos trabajando. La investigación se centra en dos partes: la primera en la música ecuatoriana, la cual revisamos dentro de un contexto generalizado y nos adentramos en los géneros que ya citamos. Cada particularidad de género, pertinencia, trascendencia y en el aspecto técnico musical, estructura, forma, ritmo, tonalidad, etc. La segunda parte, enfatiza las obras seleccionadas para la interpretación de los arreglos, de las cuales podremos encontrar una descripción individual de sus autores, estructura, tonalidad, forma, ritmo, entre otras. Además, realizamos el análisis de los arreglos, donde hacemos una descripción de la creación y destacamos las partes más importantes de la obra o fragmentos en donde plasmamos nuestro aporte, mediante la utilización de algunos recursos técnicos en la introducción, desarrollo, modulaciones, codas, etc., Seguido de las conclusiones y recomendaciones, que nos permiten visualizar de mejor manera el aporte que se ha dado dar al trabajar con este formato instrumental. Las investigaciones se las realiza utilizando el método de la investigación científica del nivel teórico, tales como: el método analítico-sintético, inductivo-deductivo, histórico-lógico.

Palabras claves: CONCIERTO, COMPOSICIONES, ARREGLOS, MÚSICA ECUATORIANA, PASILLO, ALBAZO, ANÁLISIS.



ABSTRACT.

Music is an artistic expression that human beings develop in the course of our existence and it develops in the social, cultural, political and artistic context in which we live; therefore, this work is encouraged within the context of Ecuadorian music, two genres of Ecuadorian mestizo music have been selected, which are: the pasillo and the albazo, the same ones that will work in arrangements for a string quartet with piano and solo voice, it has also been pertinent to include two compositions of the author also based on the genres mentioned above and adapt them for the same instrumental format that we are working. The research focuses on two parts: the first in Ecuadorian music, which we review within a generalized context and we go into the genres that we have already mentioned. Each particularity of gender, pertinence, transcendence and in the technical musical aspect, structure, form, rhythm, tone, etc. The second part emphasizes the works selected for the interpretation of the arrangements, of which we can find an individual description of its authors, structure, tone, form, rhythm, among others. In addition, we perform the analysis of the arrangements, where we make a description of the creation and highlight the most important parts of the work or fragments where we shape our contribution, through the use of some technical resources in the introduction, development, modulations, etc., Following the conclusions and recommendations, which allow us to better visualize the contribution that has been given by working with this instrumental format. Research is carried out using the method of scientific research at the theoretical level, such as: the analytical-synthetic, inductive-deductive, historical-logical method.

Keywords: CONCERT, COMPOSITIONS, ARREGEMENTS, MUSIC, ECUADORIAN, PASILLO, ALBAZO, ANALYSIS.



ÍNDICE

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
ÍNDICE.....	4
DEDICATORIA.....	7
AGRADECIMIENTO.....	8
1. CAPÍTULO 1. LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA	12
1.1. GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA	13
1.1.1. El Pasillo.....	14
a) Compás y tempo.....	16
b) Tonalidad y estructura.....	17
1.1.2. El Albazo.....	18
a) Compás y tempo.....	19
b) Tonalidad y estructura.....	20
2. REPERTORIO, ARREGLOS Y COMPOSICIÓN	23
2.1. CONSIDERACIONES GENERALES.....	23
2.2. Obras seleccionadas.....	23
2.3. Formato Instrumental.....	23
2.4. Producción del Concierto.....	24
2.4.1. Partichelas.....	24
2.4.2. Revisión Individual.....	24
2.4.3. Trabajo Grupal.....	24
2.4.4. Disertación y difusión del Concierto.....	25
2.5. Análisis Musical.....	26
2.5.1. Cansancio (Pasillo).....	27
2.5.1.1. Antecedentes	27
2.5.1.2. Creación	27
2.5.1.3. Análisis.....	29



2.5.1.4.	Coda.....	34
2.5.1.5.	Conclusiones y recomendaciones.....	34
2.5.2.	No llores corazón (Pasillo)	35
2.5.2.1.	Antecedentes	35
2.5.2.2.	Creación..	35
2.5.2.3.	Análisis.....	37
2.5.2.4.	Coda.....	42
2.5.2.5.	Conclusiones y recomendaciones.....	43
2.5.3.	Un cantito a mi madre(Pasillo)	44
2.5.3.1.	Antecedentes	44
2.5.3.2.	Creación..	44
2.5.3.3.	Análisis.....	46
2.5.3.4.	Coda.....	49
2.5.3.5.	Conclusiones y recomendaciones.....	49
2.5.4.	Chiquita, Guambrita(Albazo)	50
2.5.4.1.	Antecedentes	50
2.5.4.2.	Creación..	50
2.5.4.3.	Análisis.....	52
2.5.4.4.	Coda.....	55
2.5.4.5.	Conclusiones y recomendaciones.....	56
2.5.5.	Dulce mirada (Albazo)	57
2.5.5.1.	Antecedentes	57
2.5.5.2.	Creación..	57
2.5.5.3.	Análisis.....	59
2.5.5.4.	Coda.....	62
2.5.5.5.	Conclusiones y recomendaciones.....	63
2.5.6.	Corazón de roca(Albazo)	64



2.5.6.1.	Antecedentes	64
2.5.6.2.	Creación..	64
2.5.6.3.	Análisis.....	66
2.5.6.4.	Coda.....	69
2.5.6.5.	Conclusiones y recomendaciones.....	71
	CONCLUSIONES GENERALES	72
	RECOMENDACIONES GENERALES	74
	BIBLIOGRAFÍA	76
	GLOSARIO	78
	ANEXOS	80

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Juan Carlos Juela Fajardo, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Concierto para un cuarteto de cuerdas, piano y voz solista; con arreglos y composiciones basados en los géneros de música popular ecuatoriana: pasillo y albazo", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 22 de Enero de 2018



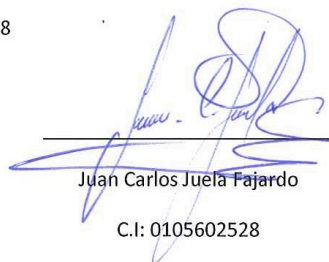
Juan Carlos Juela Fajardo

C.I: 0105602528

Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Juan Carlos Juela Fajardo, autor/a del trabajo de titulación "Concierto para un cuarteto de cuerdas, piano y voz solista; con arreglos y composiciones basados en los géneros de música popular ecuatoriana: pasillo y albazo", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 22 de Enero de 2018



Juan Carlos Juela Fajardo
C.I: 0105602528



DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado a mis padres, Luis Alfonso y Rosa, porque han sido mi motor, inspiración y apoyo fundamental para cumplir cada una de las metas que me he propuesto.

A mis hermanos, Sonia, Wilson, Gladys, Leonardo y Jéssica, por creer en mi vocación y fomentar la misma siempre y por siempre; con mucho cariño y de manera incondicional.



AGRADECIMIENTO

Al ser celestial, Dios, por haberme dado la vida, que está entregada a la música.

A todos mis maestros porque siempre creyeron en mí, y quienes con sus conocimientos supieron instruirme y forjarme como músico profesional en la etapa universitaria, sobre todo a la maestra Violeta Pérez y la Dra. Cecilia Suárez.

A mi tutor, Magister Cristian Vallejo, por su paciencia y profesionalismo académico.

Por último, a todos quienes creyeron, apoyaron y participaron en la disertación de dicho trabajo, expuesto en un Concierto de Grado, especialmente a grandes amigos de la vida universitaria y musical. Verónica Tola, Juan Carlos Chamba, Edwin Quito, Henry Pérez y mi gran amigo Sergio Toledo, gracias por su infinito apoyo.



CAPÍTULO 1

LA MÚSICA POPULAR

ECUATORIANA.



1. LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA.

Con el pasar del tiempo hemos visto y escuchado que a la música se la identifica como el lenguaje universal, ya que mediante una melodía se pueden expresar sentimientos y pensamientos nacidos de su autor. Por otra parte, quizá un receptor pudiese interpretarla acorde al pensamiento del autor, sin embargo, habrán otros que lo realicen de una manera diferente, quizá acorde a su vivencia cotidiana. Así, la música popular ecuatoriana es el medio por el cual se expresa el pueblo, su sentir, su idiosincrasia, su alegría de vivir, su amor hacia la tierra, tomando de ella misma los materiales necesarios para construir algunos instrumentos y llevar a cabo la interpretación de sus melodías.

Según Mario Godoy en su libro “Breve historia de la música del Ecuador”, señala que en los inicios del siglo XX fueron descubiertos en Latinoamérica algunos restos arqueológicos de grandes culturas prehispánicas, las cuales dieron lugar a movimientos indigenistas, apareciendo también ciertos pensadores que propiciaron el pensamiento americano. Así mismo esto dio lugar a que en el Ecuador surgiera una corriente musical con aires de renovación estética, tales como: los compositores populares de la época completaron sus obras con la poesía de los poetas modernistas y postmodernistas, también en los centros de educación musical se empezó a priorizar el alcance del dominio técnico del instrumento, el virtuosismo en sí, es aquí en donde ya se empezó a notar la diferencia entre el músico académico y el músico popular. (Godoy Aguirre, Breve historia de la música del Ecuador, 2005)

También señala que, se dieron algunos cambios en las políticas y proyectos culturales, además luego del conflicto bélico con el Perú, en 1941, y el terremoto de 1949 en Ambato, añade que la población ecuatoriana enfrentó sentimientos de ira y de frustración, pero que en el aspecto musical prevaleció el patrioterismo y nacionalista. Hubo gran difusión radial de pasillos y otros géneros musicales ecuatorianos, debido a esto el pasacalle alcanzó su máximo esplendor tanto que su base rítmica se utilizó para cantar las nuevas canciones con dedicatoria a las ciudades del Ecuador. Compositores como Carlos Rubira Infante, quien compuso “Ambato, Tierra de Flores”, “Guayaquileño”(Madera de Guerrero), “Venga conozca El Oro” ,etc. César Baquero, compuso; “Romántico Quito Mío”, “Maravillas Quiteñas”, etc. Rafael Carpio Abad, compuso “Chola Cuencana”, “Perla Ecuatoriana”, fueron los encargados de levantar el orgullo nacional en la época.



Por otra parte, la etnomusicóloga ecuatoriana Ketty Wong, en su estudio sobre el origen de la música nacional afirma que dicho término como sinónimo de música ecuatoriana es algo incierto, ya que, no se han encontrado evidencias que documente el uso del mismo en el siglo XIX pero que según el sociólogo Hernán Ibarra (1998), va asociado con el surgimiento de la clase media y la oficialización de algunos símbolos nacionales como la bandera y el escudo nacional, allá en los inicios de siglo XX. Existen diferentes opiniones sobre el término adoptado para nombrar a la música que se empezó a hacer en el Ecuador, sin embargo Ketty explica que, las élites sólo consideran música nacional a cierto tipo de canciones interpretadas por artistas profesionales en contextos sociales asociados con las élites, añade también que hasta finales del siglo XIX la mayoría de géneros musicales considerados hoy como música popular ecuatoriana no existían, esto es debido a que antes se bailaban y se escuchaban ritmos europeos, lo cuales fueron traídos e impuestos con la conquista española al nuevo mundo. (Wong Cruz, 2013)

En este contexto, se nombrará una vez más al autor Mario Godoy, quien en su libro define a la música popular ecuatoriana de la siguiente manera;

“La música popular es vivencial, expresa los problemas, alegrías y esperanzas del pueblo, es un lenguaje alternativo, sea de reflexión artística, sea de empleo funcional (...) la música popular constituye un aspecto característico de la cultura nacional, en tanto refleja estéticamente a la mayoría de la población, y contribuye a mantener su identidad. Es la “representación solidaria de deseos colectivos”. (Godoy Aguirre, Breve Historia de la música Ecuatoriana, 2005)

Es sabido ya, que por medio de la música expresamos nuestros pensamientos y sentimientos, entonces, con estos antecedentes se puede asegurar que la música popular ecuatoriana, refleja el sentir de las élites, sus problemas o descontentos sociales y sentimentales, lo cual claramente se puede notar en las composiciones en los géneros de música popular ecuatoriana los cuales analizaremos detalladamente más adelante.

1.1. Géneros de la Música Popular Ecuatoriana.

Existen variados géneros dentro de la música popular ecuatoriana, sin embargo, en este aporte se hace hincapié en dos de los mismos, ya que, por razones de estudio, el querer hablar de



todos los géneros resulta un tanto amplio, de modo que se enfatizará más nuestra atención en los géneros escogidos para realizar el trabajo arreglístico y compositivo.

1.1.1. El Pasillo.

Según la etnomusicóloga Ketty Wong, en su libro hace referencia al origen del pasillo el cuál cuenta, no tiene origen ecuatoriano, sino más bien habla de una nacionalización del pasillo ya que el mismo, tiene raíces europeas, expresa que es un género popular, urbano y vocal que se deriva del vals europeo, mismo que llega al territorio ecuatoriano en la época de las guerras independistas que se dieron en el siglo XIX.

“El pasillo es la expresión del sentimiento nacional por antonomasia porque representa la esencia de la ecuatorianidad, la genuina expresión del pueblo y el sentir del alma nacional”. (Wong Cruz, 2013)

Es la expresión más frecuente al definir el pasillo en la población urbana del Ecuador expresa la autora. Al ver y escuchar las letras, se puede notar claramente que los compositores han utilizado como fuente de inspiración para sus versos, vivencias de la vida cotidiana, entre éstas podemos encontrar, las grandes historias de amores vividos, desencantos, amores frustrados, el amor de un hijo hacia su madre, la presencia misma de la mujer como fuerte fuente de inspiración en todos planos compositivos que pueda presentar este género musical. Muchos confunden todo esto con melancolía, sin embargo, al escucharlos uno se da cuenta que es una bella poesía cantada.

Para adentrarnos hacia el estudio del pasillo, hablaremos del proceso de transculturación que vivió nuestro país en la época precolombina, ya que, nuestra nación se ha conformado por gran influencia de sus visitantes y de las culturas vecinas, lo que ha influenciado mucho también en nuestra música, sin embargo, no se han podido encontrar evidencias musicales porque en tal época carecían de un sistema de notación musical nacional. Por allá en el año 1877 ya en la época recién se pudo escuchar este género en retretas y en bailes de salones, mismo que hoy nos representa como ecuatorianos ante nuestra sociedad.

Mario Godoy (Godoy Aguirre, Breve Historia de la música del Ecuador, 2005), autor antes mencionado, afirma en su obra que “el nombre el pasillo se debe a la forma como se bailaba, con pasos cortos y rápidos”, siendo este detalle nuevo para algunos ya que, en el pasillo ecuatoriano se caracteriza por ser lento y su lírica un tanto triste en muchos de los casos, lo



cual no se puede imaginar de forma bailable. Menciona también el autor que los instrumentos utilizados eran los que estaban al alcance de sus manos contruidos por ellos mismos; estos eran, instrumentos de viento, bombos, cajas, xilófonos, rondadores, instrumentos de percusión utilizados de los mismos huesos de animales, la caña guadua, plumas de aves, entre otros.

Cabe destacarse que en aquella época era tradicional asistir a los bailes de salones donde se podían escuchar valeses, polcas y música europea que se trajo con la colonización española, de manera similar en las fiestas tradicionales se apreciaba el baile de pasodobles y valeses y ya luego en el siglo XX, la música mestiza como pasacalles y aires típicos, esto en la ciudad, sin embargo, en la parte rural se podía apreciar el baile al son de bombos, dulzainas, rondadores con música un tanto triste siguiendo la tradición de sus antepasados con el significado ritual y ceremonial de los mismos.

Muchos autores, pensadores, musicólogos, siguen la misma línea de investigación, los dos autores antes mencionados coinciden en algunos conceptos referentes a los orígenes del pasillo ecuatoriano, razón por la cual, se resume de manera general en base a dichos conceptos e investigaciones realizadas por los mismos.

Ya se manifestó que el pasillo era en sus inicios fue de forma bailable e introducido con la conquista española lo cual hace referencia, a que podemos encontrar pasillos en diferentes países. Por ejemplo, en Venezuela se lo puede encontrar estructurado en su compás de 3/ 4 ó 6/8 acentuado en los tiempos primero y tercero, al principio sólo como de ejecución instrumental, que posteriormente los compositores románticos influenciados por ésta empiezan a escribir para dicho género, lo cual dio paso a lo que hoy se conoce como el vals-canción. Destacan en la parte instrumental el piano en la introducción, el violín y la bandola como instrumentos solistas, con el acompañamiento de un cuatro venezolano y una guitarra, sus movimientos son rápidos y sus melodías acordes para ser bailadas.

En Ecuador es un pasillo con un compás de 3/4, es en realidad un vals rápido el cual se mantuvo sólo hasta el siglo XX, en su inicio sólo instrumental y en su instrumentación se utilizaba la bandola, el tiple y la guitarra, en ciertos casos se complementaba con el violín y posteriormente a esto se suma la voz. Como ya es de conocimiento nuestro, el pasillo ecuatoriano es muy nostálgico y sentimental, tonalidades menores en la mayoría de los casos y con movimiento lento.

El pasillo colombiano descende prácticamente del vals europeo y en éste se cultiva el carácter fiestero, instrumental y vocal y continua siendo uno de los bailes más difundidos, su acompañamiento ha variado de lo que antes era el piano para los salones, cambiándolo a la instrumentación popular con el tiple y la guitarra, con un carácter cadencioso y fiestero que hasta la actualidad se sigue esa línea compositiva.

a) Compás y tempo.

El pasillo es un ritmo con un compás de (3/4), igual que el vals, la diferencia está en que, en el vals se cuenta con un golpe fuerte y los dos débiles al marcar el bajo, en cambio en el pasillo existen dos golpes fuertes y un débil.

“El pasillo en el Ecuador adopta sus propias características según la región, las particularidades del tempo han cambiado según las necesidades socioculturales en que se ha desarrollado, por ejemplo, en la región costa el clima caluroso y el carácter extrovertido de su población, fusionaron en un Pasillo Costeño alegre de tempo rápido, en cuanto a su métrica, actualmente se utiliza la forma dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra”. (Guerrero Gutiérrez, Conservatorios Ecuador, 2002)



Figura 1.

Cabe recalcar que, estos conceptos referentes a la métrica, tempo, compás, etc., del pasillo se da luego de la preparación de los primeros músicos, ya que por el año 1535 arribaron a Quito los religiosos franciscanos Fray Jodoco Ricke de Malina y Pierre Gosseal de Louvain, quienes dieron los primeros conceptos de la música europea y académica a los indígenas y músicos empíricos que existían en aquella época y ya por el año 1555 fundaron el Colegio San Andrés, en donde se educaron musicalmente los compositores e instrumentistas más sobresalientes de la época, como por ejemplo el compositor Diego Lobato de Sosa. Luego en 1810 se abriría el “Aula de Música” con Tomás Mideros y Miño Agustino, aquí ya se enseñaba teoría musical, solfeo, canto y otros instrumentos. Así mismo en 1816 y 1838 respectivamente se contrataron a los músicos extranjeros José Calles y Alejandro Sejers para dirigir algunos establecimientos musicales que se levantaron en la capital antes de la fundación del primer Conservatorio



Nacional de Música en Quito desde 1870 hasta 1877 y su segunda fundación dentro del gobierno de Eloy Alfaro en el 1900 hasta la actualidad.

Entonces, con la creación del Conservatorio Nacional de Música otros institutos educativos profesionales, se dió lugar a la preparación de los músicos, mismo hecho que ayudó con el desarrollo musical en el país e influyó directamente en la composición del pasillo, una nueva época comienza con nuevas ideas y propuestas que el estudio de la música favorece a dicho género.

En este contexto se cita nuevamente al autor Mario Godoy, quien dice:

“Los primeros pasillos por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro, sin partituras, a través de la tradición auditiva” (Godoy Aguirre, Breve Historia de la música del Ecuador, 2005)

Está claro que los primeros intérpretes y compositores de pasillos fueron músicos empíricos, quienes con su sentida interpretación, sus propias vivencias nacidas desde el profundo sentir del corazón, lograron enraizar dicho género en el país, con el que se refleje en sus melodías la vida de la población ecuatoriana, aunque, con el desarrollo de la escuela para los músicos se vino trabajando el género de manera mucho más profesional, tal es el caso de Pedro Pablo Traversari, quien fue uno de los primeros musicólogos que se encargó de pautar este género representativo de nuestro país.

b) Tonalidad y estructura.

Hemos visto ya que, en los inicios del pasillo, en su mayoría eran bailables de allí su nombre, por lo tanto, en sus inicios predominaba el tono Mayor. Sin embargo, gradualmente este género va adquiriendo otras cualidades musicales, llegando a ser una expresión lírica, más que para ser bailada, al menos en lo que es el Ecuador, conocido como el “Pasillo canción” o el “Pasillo Serrano”. Por lo general, se pueden apreciar pasillos que cuentan con una introducción, de ocho compases y en lo posterior mientras se mueve la canción pasa a ser el estribillo, de la siguiente manera: Primera Parte (A); estribillo: Segunda parte (B); estribillo, para retornar a la primera y segunda parte (DC), intercalando con el estribillo para luego llegar al final.

Un ejemplo de esta estructura es el Pasillo “Esposa” de Carlos Rubira Infante.



ESTRIBILLO	Parte A	ESTRIBILLO	Parte B	DC.
	Tonalidad		Tonalidad	
	menor		menor	

(Mora Yanza, 2014)

Otros compositores, ya sea, debido a su preparación o a su creatividad han mostrado otra estructura, modulando la tonalidad de la segunda parte (B), hacia una tonalidad mayor, para así mismo luego del estribillo finalizar con la segunda parte (B). Este es el caso del pasillo Pasional.

ESTRIBILLO	Parte A	ESTRIBILLO	Parte B	ESTRIBILLO	Parte B
	Tonalidad		Tonalidad		Tonalidad
	menor		mayor		mayor

(Mora Yanza, 2014)

Compositores como Luis Humberto Salgado (1903-1977), Sixto María Durán (1875-1947), Gerardo Guevara (1930), Segundo Luis Moreno (1882-1972) e intérpretes tales como; Julio Jaramillo (1935-1978), Hnos. Miño Naranjo (1958), Dúo Benítez y Valencia (1942-1970), Carlota Jaramillo (1904-1987), entre otros, con su canto y sus letras han hecho del pasillo ecuatoriano el género musical más representativo para el Ecuador.

1.1.2. El Albazo

Ritmo musical característico de la región Sierra del Ecuador, como una especie de prelude o comienzo de un día festivo, con el cual se anuncia a los priostes, vecinos y habitantes del pueblo que la fiesta o el nuevo día de fiesta empieza.

Polibio Mayorga refiriéndose al Albazo dice; “Antes, mucho antes, por los caminos del recuerdo, por los caminos de los montes, por los caminos de los vientos, en las ciudades y pueblos de mi patria el Ecuador; al amanecer de una fiesta cívica, religiosa o familiar. A las cinco en punto de la madrugada, la banda salía a tocar Albazos que es: alborada, amanecer, canción nueva, hacia delante, en el contexto del corazón de la patria, de la gente que ama a su tierra”.



El término “albazo” en sí, está relacionado con la palabra “alborada”, y este género de la música ecuatoriana es interpretado por las denominadas “bandas de pueblo”, para anunciar que las festividades del pueblo empiezan o a su vez, que se ha empezado un día más de fiesta.

Algunas de estos antecedentes he podido evidenciarlos ya que crecí en un pueblo del Ecuador llamado; “La Cofradía de la Parroquia Nulti”, ubicado en la ciudad de Cuenca provincia del Azuay. En este pueblo se daban y se llevan a cabo sus fiestas patronales en honor a la Santísima Cruz, los últimos días del mes de junio de cada año, mediante estas celebraciones he podido vivir de sus tradiciones, que implican: danzas, juegos, licor, fe de nuestros antepasados, de mis abuelos en sí, hacia el ese ser celestial, a quien año a año le rinden homenaje por favores recibidos, por el trabajo, la salud, entre otras bendiciones, motivos suficientes para realizar las llamadas Fiestas de pueblo. Aquí es justo en donde la música no puede pasar desapercibida sino que al contrario se vuelve un elemento fundamental para llevar a cabo las mismas, las mencionadas bandas de pueblo, tocan el albacito musical anunciando el inicio de las fiestas, esto es a las cinco de la mañana en la plaza central del pueblo en donde se realiza la festividad para posteriormente al amanecer el día acompañar con música en diferentes actividades programadas para todo el día hasta la media noche, horario en el cual se queman y disfrutan de juegos pirotécnicos, los cuetes, los llamados castillos, entre otros.

Actualmente las tradiciones se siguen manteniendo con la diferencia, que también se cuenta con gente de afuera, personas que llegan a visitar el país y que siente curiosidad por conocer y ser parte de las tradiciones del mismo, extranjeros que valoran nuestra tradición.

a) Compás y tempo.

Mario Godoy en su obra expresa que éste es un género de danza con texto, con un compás de 6/8 de movimiento moderado, y que preferentemente se pueden encontrar en tono menor. Además, explica que su origen está en el yaraví¹, el fandango² y en especial en la zamacueca³ que al igual con el pasillo su difusión empezó en los inicios del siglo XIX.

¹ El yaraví es un género musical regional de la extensa zona andina, de origen precolombino, interpretado en labores agrícolas y reuniones familiares. (Godoy, Mario. 2007. p.171)

² Fandango. - bailes del Ecuador colonial. (Guerrero, Pablo. 2001-2002. p.621)

³ Zamacueca, Zambacueca o cueca.- danza nacional chilena, originada en el Perú, de donde trascendió hasta Chile y Ecuador. (Guerrero, Pablo. 2004-2005. p.1477)

Su rítmica de la misma manera se deriva del Yaraví, pero, en otro tiempo más ligero y alegre como para la fiesta misma.

La primera notación musical de este género de la música popular ecuatoriana fue registrada en 1865, realizada por el compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro, titulada “Albacito”, con un compás de (6/8), versión para piano y con un texto explicativo que decía. “Albacito. Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados”. Por su parte el investigador musical Pablo Guerrero Gutiérrez registra su métrica de acompañamiento de la siguiente manera: negra, dos corcheas y negra.



Figura 2.

Según las regiones, la velocidad, entre otros aspectos, este género adopta otro nombre, a continuación, se detallan los mismos, por ejemplo;

- En la provincia del Azuay se lo conoce también como “Capishca cuencano” o “Capishca azuayo”, en el cual se puede notar el rasgueado especial de la guitarra, que lo hace diferente en tonalidad menor, con cifra metronómica de negra con punto igual a 110 “Por eso te quiero Cuenca” del compositor Carlos Ortiz Cobo, es uno de los más representativos de esta región.
- En el Valle del Chota, “la Bomba del Chota” (género musical afroecuatoriano), se enlaza con el albazo al contar con un tiempo aproximado y con una cifra metronómica, negra con punto igual a 116, como por ejemplo el “Pasito Tun Tun” atribuida a Mario Diego Congo.
- En Azuay, Cañar y Chimborazo es usual ver en las épocas de Navidad a las bandas de pueblo, entonar tonos al Divino Niño, así como a los maestros de Capilla en los tiempos de Adviento, estos tonos tienen la misma métrica, tempo lento y una cifra metronómica de negra con punto igual a 96
- Zamba, era el nombre con el cual se identificaba al actual albazo, por los años cuarenta y cincuenta del siglo XX en la ciudad de Quito y Riobamba, el albazo “El Maicito” atribuido al compositor Rubén Uquillas Fernández, es uno de los más representativos.



- Chilena⁴, era otro de los nombres que se utilizaba para nombrar a nuestro albazo debido a que es un ritmo importado pero que tiene las mismas características del nuestro.

b) Tonalidad y Estructura.

Refiriéndose, a la estructura de este ritmo ecuatoriano, Fidel Pablo Guerrero, explica, que el albazo es un género bailable, alegre, a pesar que se desarrolla igual que el yaraví en una tonalidad menor, dice también, que en esta pieza musical se confronta lo triste y lo alegre, lo lento y lo movido, lo que se escucha y lo que se baila.

Acotando a la explicación de Guerrero, Alexander Von Humboldt dice:

"Los ecuatorianos son seres raros y únicos, duermen tranquilos en medio de rugientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste". (Expresarte, 2013)

Tomando lo último de esta cita, y relacionándola con el concepto de Pablo Guerrero se puede deducir que justamente el albazo es eso, contiene un ritmo bailable, una lírica triste y una tonalidad menor en la mayoría de los casos, hecha para bailar en días de fiesta, lo cual hemos tratado anteriormente.

⁴ Chilena. - música y baile de los mestizos del Ecuador. Ritmo originado en la calle en honor a una mujer chilena que residía en el país, en realidad es una versión nacional de la zamacueca. De acompañamiento idéntico al que usa Chile en su canción nacional, tonalidad mayor y escrito en 6/8 ó 3/4. (Guerrero, Pablo. 2001-2002. p.445)



CAPÍTULO II

REPERTORIO, ARREGLOS Y COMPOSICIÓN.

2. REPERTORIO, ARREGLOS Y COMPOSICIÓN.

2.1. Consideraciones Generales.

El repertorio que se ha seleccionado en el presente trabajo ha sido tomado en torno a una recopilación de temas interpretados por mi padre, el Sr. Luis Alfonso Juela Cárdenas, músico, quién en su época escuchaba en la radio o los discos LP que eran en donde los artistas de antaño grababan sus trabajos y éste los interpretaba llevado de su guitarra, en la casa para alimentar el alma o para dedicárselo a “la dueña de su corazón”, como dice él. Debo indicar que como su hijo me siento heredero de esta pasión por la música, ya que, él ha sido mi inspiración para ser músico y precisamente la motivación para realizar este trabajo, debido a que cuando niño, escuchaba sus interpretaciones dedicadas a mi madre o simplemente se ponía a cantar y tocar canciones cuyas letras y versos causaron gran interés en mí, tanto así que en la actualidad me nació una curiosidad por saber sobre sus letras inéditas, su autor, quienes la han interpretado, etc., y hacerlas parte de este trabajo, cumpliendo el primer objetivo que es el conocimiento riguroso de dichas obras y el segundo que es aportar de alguna forma a todos quienes vivimos inmersos en la investigación de la música popular ecuatoriana.

2.2. Obras Seleccionadas.

1. CANSANCIO(Pasillo)	Pedro Pablo Echeverría Terán
2. NO LLORES CORAZÓN(Pasillo)	Leopoldo Drouet
3. DULCE MIRADA(Albazo)	Gonzalo Castro
4. CORAZÓN DE ROCA(Albazo)	César Chalco/Gabriel Meza
5. UN CANTITO A MI MADRE(Pasillo)	Juan Carlos Juela
6. CHIQUITA GUAMBRITA(Albazo)	Juan Carlos Juela

2.3. Formato Instrumental.

El término de Música de Cámara propiamente dicha aparece por vez primera en el Barroco. Es el término para referirse a la música de pequeñas conjuntos o instrumentos solos, escrita para interpretarse bajo circunstancias caseras, en un salón o en una pequeña estancia para una audiencia limitada o ni siquiera la necesidad de esta audiencia. Un cuarteto de cuerdas puede estar integrado por dos violines, una viola, y un violonchelo, pese a ello, muchos también en



vez del violonchelo, proponen sus obras con el contrabajo. Para este trabajo, el grupo de cámara contará con dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Se ha dispuesto trabajar con este grupo instrumental, ya que, es un formato bastante versátil, por los registros musicales que estos poseen, ya sea el de un violín que se escribe en la clave de sol hasta un contrabajo escrito en clave de fa, lo cual, da un espectro sonoro y disponibilidad de registro muy amplio con grandes posibilidades en la disposición de los arreglos. Se utilizará también el piano, debido a que es un instrumento bastante armónico y a la vez rítmico, éste irá de la mano con el contrabajo porque se reforzará con el acompañamiento rítmico del mismo, brindando un gran sustento armónico-rítmico para que las demás cuerdas puedan realizar las melodías. Por su parte el violonchelo en ciertos pasajes reforzará melódicamente al bajo y a las cuerdas, ya que su registro es también bastante amplio y versátil, la viola tendrá el papel en el mayor de los casos de compensar la parte grave de los violines y el barítono obviamente será quien realice la línea melódica principal mediante el canto.

2.4. Producción del Concierto.

2.4.1. Partichelas

Una vez culminados los arreglos, las partichelas de cada instrumento fueron entregadas a los instrumentistas que participaron en el concierto para que los mismos las pudieran revisar, tener un estudio individual de cada una de las obras y luego trabajarlas en los ensayos generales.

2.4.2. Revisión individual

Antes de los ensayos generales, se acordó un ensayo con cada instrumentista, con el objetivo de revisar cada obra, una por una, esto nos ayudó a realizar correcciones de escritura que se suscitaron en el desarrollo compositivo y arreglístico. Se realizaron correcciones armónicas, se colocaron matices, se hicieron cambios de registro ya que, se encontraron ciertas anomalías en cuanto al mismo, además se cambió la tonalidad de la última obra, dicho cambio ayudaría a una ejecución fluida tanto para los instrumentos como para la voz.

2.4.3. Trabajo grupal

El trabajo que se realizó empezó con dos ensayos parciales divididos en dos grupos; el primero fue el grupo de las cuerdas en donde trabajamos las complejidades tanto armónicas



como melódicas y el acople de estos instrumentos. El segundo grupo fue el piano con la voz solista, en donde trabajó así mismo las complejidades melódicas y armónicas, y el enlace de estos dos instrumentos. Habiendo finalizado los primeros parámetros de los ensayos, el grupo trabajó completo, en donde revisamos las obras en conjunto, con cada uno de sus fragmentos, luego revisamos los matices que se deben efectuar con respecto a la voz, ya que, es la línea melódica principal que prevalece a lo largo de cada una de las obras y es importante tener bien definido el ensamble con la misma.

2.4.4. Disertación y difusión del Concierto

Es importante decir que el recital se realizó antes de ser expuesto teóricamente debido a que, en la marcha del proceso de ensamble del grupo instrumental, se fueron corrigiendo errores técnicos que contenían los arreglos, así como también fragmentos orquestales que necesitaban definirse o irse puliendo detalles que se presentaron en el desarrollo del trabajo, de tal manera que se pensó cómo quedarán definitivamente los arreglos y composiciones.

El concierto se realizó en el Auditorio Fabián Carrasco Castro, de la Facultad de Ciencias Agropecuarias del Campus Yanuncay de la Universidad de Cuenca, el auditorio cuenta con el espacio necesario para que el público, visualmente pueda apreciar bien el concierto. Además, se realizó un Rider técnico que sirvió para contar con los equipos de amplificación necesarios para el proceso de desarrollo del concierto, con el cual efectuamos una prueba de sonido, la misma que nos proporcionó la claridad de los sonidos de los instrumentos.









Se hizo la respectiva difusión del evento, de manera que se pudo presentar el programa propuesto y el personal que participó en el mismo; además se nos permitió explicar que se trataba de un proyecto académico, etc., de tal forma que los colegas, amigos y la colectividad en general se logró informar y por consiguiente asistir al evento. Esta difusión se obtuvo por medios radiales, medios escritos y medios web (redes sociales), así mismo, se crearon afiches y trípticos que fueron distribuidos en diferentes partes de la ciudad, con el afán de que se englobe gente que guste de esta clase de proyectos culturales, la misma que pueda asistir y disfrutar del concierto. Se entregaron invitaciones personales a las autoridades de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, así como a sus docentes, con la finalidad de dar más realce al evento.



2.5. Análisis Musical.

El formato instrumental que se ha trabajado durante todo este proyecto es: barítono, piano, violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo, con este formato se ha llevado a cabo dichos arreglos.

Se indicarán con un color cada instrumento, para que cada fragmento instrumental pueda ser apreciado de mejor manera.

INSTRUMENTO	COLOR
Barítono	
Piano	
Violín I	
Violín II	
Viola	
Violonchelo	
Contrabajo	
Coda	



2.5.1. Cansancio (Pasillo)

2.5.1.1. Antecedentes.

Su letra y música escrita por Pedro Pablo “El Perico” Echeverría Terán, nacido un día 4 de septiembre de 1904 en el barrio San Diego en la ciudad de Quito, y muerto el 2 de julio de 1985. Fue compositor y violinista. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, estando tres años, fue profesor del mismo e integró la Orquesta Sinfónica Nacional de Quito, del que fue uno de sus fundadores. Creador de más de doscientas obras, entre ellas están; Penas (tonada), Sangra Corazón(pasillo), El infortunio (albazo), entre otras.

La versión en la que me he basado para el desarrollo del trabajo arreglístico es la de Luis Alberto Valencia, quien fue un gran cantante y compositor ecuatoriano, integrante del famoso Dúo Benítez y Valencia, junto a Gonzalo Benítez unieron sus voces en 1940, para ser parte del programa “Canciones del Alma” en Radio Quito y posteriormente quedar conformado como dúo independiente. Probablemente la grabación se la realizó en 1968 (Sánchez Matamoros), en la misma se aprecia (Carrión, Artistas, 2002) que el formato instrumental utilizado cuenta con violín, guitarra, requinto, piano y voz.

2.5.1.2. Creación.

Se ha tomado como base la estructura original del pasillo. Escrito en compás de 3/4, tempo de negra=90, con movimiento moderado y tonalidad de C menor.

Las cuerdas tienen el papel de hacer la base sonora de la obra, mientras que el piano acompaña con el ritmo base del pasillo, sin embargo, al momento de las melodías estos se irán alternando durante toda la obra, ya que el objetivo es combinar los recursos sonoros de las cuerdas, que son muy amplios, junto a los del piano, para enriquecer la suave y dulce melodía propia del pasillo. En cuanto a la voz del barítono, ésta seguirá la melodía original, apegada a la interpretación tradicional de este género.

Título	Género	Compás	Duración	Tonalidad.
Cansancio	Pasillo	3/4	03:19	C menor

Score

Pasillo

Pedro Pablo Echeverría Terán

Arr: Juan Carlos Juela F.

Lento

[illegible]

JJ

Gráfico 4

2.5.1.3. Análisis.

Al inicio de la obra se ha creado una introducción de seis compases, la cual el piano realiza la frase melódica, mientras es acompañada armónicamente por el cuarteto, aprovechando las dobles cuerdas en los violines y viola, utilizando también los recursos de los trémolos, para dar ese toque dramático que pide este pasaje, con un movimiento lento, ad libitum, se ha colocado los reguladores que van de fuerte a piano. (Gráfico 5)

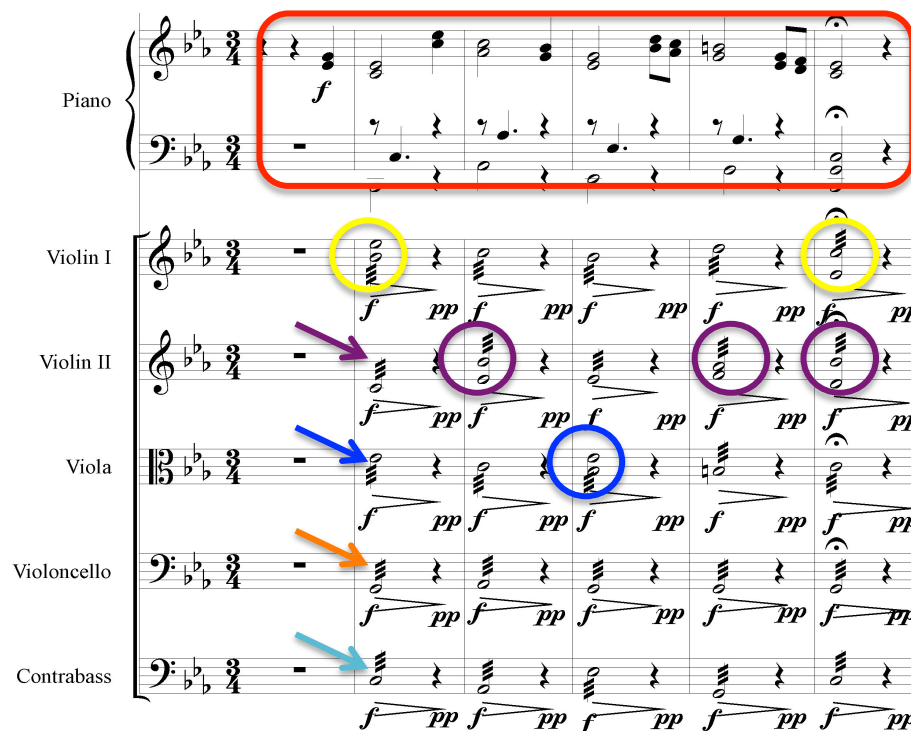


Gráfico 5

Luego de la introducción, en el compás 7 tenemos a la viola y el violonchelo haciendo la melodía principal al unísono durante cuatro compases, la viola hace una voz contralto⁵ mientras que el violonchelo se mantiene en el tema principal. (Gráfico 6).

⁵ Contralto. - contra alto, “contra el alto” es decir contrastando con la voz aguda. (Latham, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. 2009. p. 372)

7 *a tempo*



Baritone

Piano *mf*

Violin I

Violin II

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabass *mf*

Grafico 6

En el compás 15 el violín 1 se presenta haciendo una contralta a la línea melódica del barítono, las cuerdas refuerzan el acompañamiento armónico junto al piano. (Gráfico 7)

14



Baritone *f* Pen sar que estoy en fer mo ysin re me dio pen sar que mi exis ten cia se de rum ba

Piano *mp*

Violin I *mp*

Violin II *mp*

Viola *mp*

Violoncello *mp*

Contrabass *mp*

Gráfico 7.

En el compás 30 aparece el estribillo en donde el piano ejecuta la melodía principal, aprovechando los recursos sonoros del mismo mediante los trinos, así mismo el cuarteto refuerza la armonía utilizando pizzicato⁶ en los violines y la viola, además al finalizar la frase se realiza un break o corte, típico en el género que sirve para entrar a la siguiente sección. (Gráfico 8)



Gráfico 8

En el compás 36 y 37 se puede notar el filler melódico⁷ que realizan los violines junto al violonchello aprovechando la nota larga y silencios de la línea del barítono. Figura 9.

⁶ Break. - “ruptura”, breve silencio después de una frase musical. (Latham, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. 2009. p. 227)

⁷ Filler melódico. - enfatiza el efecto del arreglo, introduciendo una corta frase melódica. (Kawakami, Genichi. p. 34)



Gráfico 9

En el compás 76 se realiza un calderón, el cual se considera que es el clímax de la obra, debido a la expresión que la letra demuestra en este pasaje; como en todo pasillo la letra cumple un rol muy importante y el mismo se lo expresa al realizar el calderón, en donde la nota extendida la ejecuta el barítono, acompañado de los demás instrumentos aprovechando tanto en las cuerdas como el piano, los trinos⁸, recursos utilizados también al principio de la obra, demostrando con ello fuerza y expresividad que necesita el pasaje. (Gráfico 10).

⁸ Trino.- adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal y otra nota que esta generalmente a una distancia de un tono o semitono. (Latham, Alison. p.1529)



Gráfico 10.

Por último, en el compás 82, se ha colocado un retardando que anticipa el final de la obra, retardando que se puede escuchar al final de todo pasillo ecuatoriano, característica propia del mismo. (Gráfico 11).



Gráfico 11



Coda

Esta obra no contiene coda, ya que el elemento con el que finaliza es la segunda sección o parte B de la misma, en consecuencia, para que este final pueda ser considerado como una coda debería tener un elemento solamente instrumental de mayor extensión, prolongar la cadencia e incluir elementos propios de la obra que se deseen reelaborar en el pasaje, los cuales son elementos propios que la caracterizan.

Conclusiones y recomendaciones

Haberle otorgado al violonchello y viola la melodía principal, resultó ser el camino propicio para tener la proyección anhelada del pasaje posterior a la introducción, mismo que al juntarse con los violines complementaron dándole más volumen a dicha melodía. Hay que destacar que, la tonalidad permitió sin problema la adaptación al grupo instrumental, favoreciendo alternar los diferentes timbres de los instrumentos en diferentes secciones de la obra, el piano, por ejemplo, cumplió un papel muy importante ya que, la melodía que éste realizaba estuvo en el registro agudo mientras que las cuerdas tenían la misión de reforzar la armonía y la parte grave de la obra. Se recomienda aprovechar los registros sonoros de cada instrumento, puesto que la tesitura de los mismos, favorece colorear la obra con diferentes timbres en las secciones o pasajes, así como al momento de matizar, los instrumentos tienen la capacidad de partir desde un piano(pp) hasta forte(ff).



2.5.2. No llores Corazón (Pasillo)

2.5.2.1. Antecedentes

El compositor de este pasillo fue Leopoldo Drouet y la versión en la que me he basado para realizar los arreglos es una interpretación de las **“Hnas. Mendoza Suasti”**, dúo de cantantes ecuatorianas integrado por Laura Eulalia Irene y Mercedes Olimpia, Mendoza Suasti hijas del Sr. José Mendoza y la Sra. María Suasti, empezaron a cantar cuando tenían cuatro y siete años respectivamente gracias a que su padre era amante de la música y también integraba un dúo con el compositor ibarreño Luis Sánchez Peñaherrera autor del pasillo “Conchas y corales”.

Desde 1940 empiezan su vida profesional, interpretando diversos géneros de la música popular ecuatoriana, cantando en radios difusoras de la época, y en escenarios a nivel nacional. Han recibido numerosos reconocimientos por parte del Congreso Nacional, el Municipio de Quito, Gobierno Nacional y otras instituciones, se les ha otorgado 6 discos de Oro por altas ventas con los pasillos “Acuérdate de mi” y “Lágrimas y recuerdos” entre otros. Con más de sesenta años de vida artística han grabado más de 1000 canciones entre géneros como el pasillo, albazo, yaraví, pasacalle y más. De acuerdo a esta grabación o interpretación se puede apreciar que se utilizó el siguiente formato instrumental; sintetizador, requinto, guitarra y voz.

2.5.2.2. Creación

Pasillo escrito en 3/4, con tempo de negra=90, movimiento moderado y tonalidad de D menor. En este arreglo le hemos dado protagonismo al piano ya que realizará melodías principales y tendrá momentos a dúo con la línea melódica del barítono. Las cuerdas por su parte harán el papel de acompañamiento y ser el colchón armónico a las melodías que se ejecuten por parte del piano, el barítono y los violines, en introducciones, estribillos, etc.

Se ha utilizado en el piano la improvisación que presenta de forma armónica a la obra, además se ha aprovechado su registro agudo en la melodía principal, también, se ha utilizado la modulación para aprovechar el registro sonoro del formato instrumental, así como en las cuerdas se ha explotado los staccatos⁹, acentos¹⁰, pizzicatos, trémolos, etc.

⁹ Stacato.- “separado” es decir, es decir lo opuesto a legato (Latham, Alison. 2009. p. 1447)

¹⁰ Acento.- énfasis expresivo para acentuar una nota o un fragmento musical mediante un incremento de repentino volumen. (Latham, Alison, 2009. p. 28)



Título	Género	Compás	Duración	Tonalidad.
No llores Corazón	Pasillo	3/4	04:05	D menor

Score

No Llores Corazón

Leopoldo Drouet

Pasillo

Arr: Juan Carlos Juela

Moderato

Baritone

Improvisación Dm Gm B^b F A7

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

6

Dm

f

p

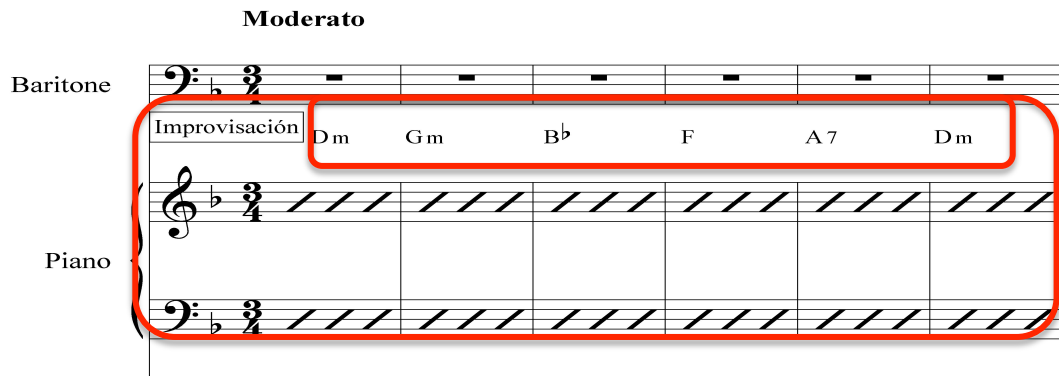
2016

Gráfico 12

2.5.2.3. Análisis

Utilizando como recurso compositivo la improvisación, al principio se ha propuesto una introducción que el instrumentista creará al momento de tocar en el concierto, melodía que contará de 6 compases basada en el círculo armónico de la obra. (Gráfico 13)

Moderato



Baritone

Improvisación

Piano

Gráfico 13

Seguida de la introducción en el compás 7, aparece el estribillo, en donde se alterna el piano con las cuerdas. En el piano se ha aprovechado la sonoridad de su registro agudo, utilizando apoyaturas, con la intención de dar un toque sentimental al pasaje. (Gráfico 14)



Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Gráfico 14

En las cuerdas, los violines hacen una primera y segunda voz, mientras la viola refuerza a los mismos, el violonchelo hace una respuesta a la melodía de los violines y el contrabajo refuerza el acompañamiento armónico junto al piano. (Gráfico 15)



Gráfico 15

Es importante acotar los staccatos y acentos que ejecutan las cuerdas, con la intención de fortalecer el acompañamiento rítmico-melódico a la línea melódica del barítono en el compás 54. (Gráfico 16)



Gráfico 16

En el compás 59, se ha creado una melodía de 7 compases, misma que nos llevará a la segunda parte de la obra. Melodía compuesta basada en los grados I, III y V7, de la armonía propia de la misma, utilizando elementos rítmicos y melódicos que han ido apareciendo en el trayecto de la obra. (Gráfico 17)

Gráfico 17

Al iniciar la segunda parte, el la voz junto al piano realizan un dueto¹¹, en donde el protagonista es la voz, momento dulce de la obra por su melodía, que protege el piano mediante notas pedales y acordes disonantes. (Gráfico 18)



65

Baritone

Lento

A mor si eres a mor a mar como vo a mé que/un co ra zón de mu jer vo lu ble siem pre a/de ser

65

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Gráfico 18

Se ha empleado la modulación en el compás 86, que mediante el V7 de la nueva tonalidad modulamos a la misma, con el propósito de enriquecer a la melodía dulce(dolce)¹² y suave que caracteriza a un pasillo, apoyado de un retardando que permite sentir el cambio de tonalidad. (Gráfico 19)

¹¹ Dueto.- Cualquier combinación de dos ejecutantes, (con o sin acompañamiento) o una pieza o pasaje escrito para tal combinación, las más importantes son el dueto vocal y el dueto instrumental. (Latham, Alison. 2009. pag 489)

¹² Dolce.- dulce, a veces “suave”; dolcemente, “dulcemente”, dolcissimo, “muy dulce”. (Latham, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. 2009. p. 479)



Gráfico 19

Para el final se ha empleado la melodía compuesta en el compás 59, con un retardando que anticipa el final de la obra. (Gráfico 20)



Gráfico 20

12 No Llores Corazón

Gráfico 21



Conclusiones y recomendaciones:

La obra ha dado cabida a los diferentes registros tímbricos del grupo instrumental, en este caso el piano se ha destacado presentando armónicamente a la obra mediante la improvisación y llevando la melodía principal en varios pasajes, trabajando con su registro ampliamente. Así mismo la modulación de la obra, ha favorecido para que la voz solista aproveche su agudo. Utilizar los recursos técnicos, tales como los trinos, han sido también favorables al momento de la interpretación, ya que, la obra cuenta con numerosos calderones, los cuales fueron reforzados armónicamente con dicho recurso. En casos como éste, cuando haya modulaciones, se recomienda analizar minuciosamente la posibilidad de realizarlas, ya que al momento de la ejecución se pueden dar problemas de afinación o a su vez, es probable que se sobrepase el registro permitido de los instrumentos.



2.5.3. Un cantito a mi madre.

2.5.3.1 Antecedentes

Pasillo compuesto por Juan Carlos Juela Fajardo. Da sus primeros pasos en la música a los dieciséis años de edad, aprendiendo a ejecutar instrumentos de percusión y luego instrumentos de cuerda como la guitarra y el bajo en varias academias de la ciudad. Recibió clases de teoría musical, solfeo y armonía con el Lcdo. Bolívar Troya, al mismo tiempo clases de guitarra con el Lcdo. Darío Álvarez en la academia particular de música Amadeus Mozart de la ciudad de Cuenca, luego ingresa a su vida académica en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, permitiéndose desarrollar y perfeccionarse de manera profesional en la música. Ha participado en varias agrupaciones musicales de la ciudad de varios géneros con las cuales, ha salido internacionalmente a países como Colombia, Chile y México, estas experiencias inspiraron su desarrollo en arreglos y composiciones en un inicio en trabajos universitarios y después en proyectos más grandes, desarrollándose siempre dentro de los arreglos y composiciones, en donde pone en práctica su experiencia académica.

2.5.3.2. Creación

Pasillo ecuatoriano, compuesto de dos partes sencillas, con modulación de menor a mayor, realizado simplemente siguiendo la legendaria estructura típica del género, analizado ya en el capítulo anterior. El grupo instrumental se ha adaptado a la obra, al género en sí, relevando la sección mayor alegre que emana su armonía junto a la lírica del tema y posteriormente la sección menor conducida entre el piano y voz solista han hecho que la obra se desarrolle en su máximo esplendor, transmitiendo el sentimiento propuesto por el autor.

Obra inspirada en el amor de un hijo hacia su madre y realizada con el propósito de expresar ese sentimiento en una canción, con melodías y versos dedicados a ese ser maravilloso que nos da la vida. Originalmente fue compuesta para piano y voz, sin embargo, el autor ha querido incluir su obra en este trabajo, que ha sido arreglado para el formato instrumental que ya conocemos.

El Pasillo tiene una estructura bipartita, la primera en tonalidad menor y la segunda modula al tono mayor, en compás de 3/4, en tonalidad de la menor, con tempo moderato, la segunda parte varía el tempo utilizando un allegro(alegre) que resalta el cambio a tono mayor.

Título	Género	Compás	Duración	Tonalidad.
Un cantito a mi madre	Pasillo	3/4	02:51	A menor

Score

Un Cantito a mi Madre
Pasillo

Juan Carlos Juela F.



Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

dolce

mp

ppp

rit.

a tempo

Di a con di a las ho ras

p

2016

Gráfico 22

2.5.3.3. Análisis

Se ha creado una introducción de ocho compases, la línea melódica principal la realiza el piano, a la cual complementa el violín fortaleciendo el momento dulce que necesita el primer pasaje. (Gráfico 23)



Figure 23 shows the musical score for the introduction of the piece. The score is in 3/4 time. The Baritone part is marked 'rit.' and 'Di a con'. The Piano part is marked 'dolce' and 'mp'. The Violin I part is marked 'mm'. The Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked with rests.

Gráfico 23

Seguida de esta introducción en el compás 9, el piano junto a la voz, interpretan la primera parte, la misma que tiene un carácter muy sentimental debido a lo que la letra expresa en dicho pasaje. (Gráfico 24)

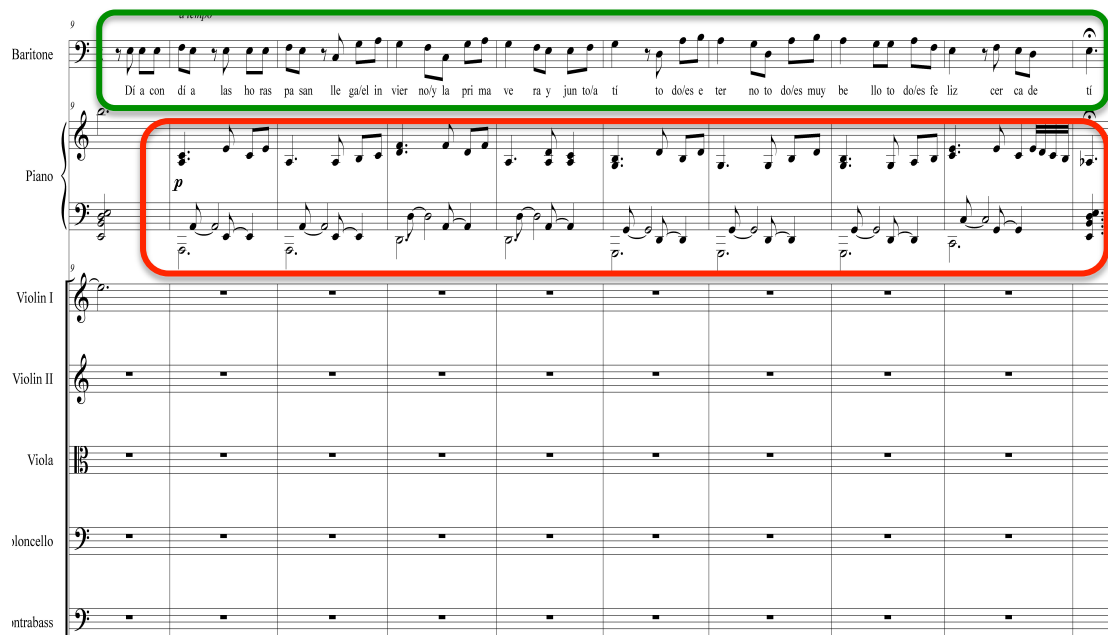


Figure 24 shows the musical score for the first part of the piece starting at measure 9. The Baritone part is marked 'trémolo' and 'Di a con di a las ho ras pa san lle ga/el in vier no/y la pri ma ve ra y jun to/a tí to do/es e ter no to do/es muy be llo to do/es fe liz cer ca de tí'. The Piano part is marked 'p'. The Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked with rests.

Gráfico 24

En el compás 18, luego del calderón del piano y el barítono, se realiza un cambio a tonalidad mayor, mediante modulación directa, melodía que lleva el piano, mientras que las cuerdas complementan el acompañamiento armónico del pasaje, así mismo se ha empleado un acelerando¹³ encargado de darle el carácter alegre a esta parte de la obra. (Gráfico 25)



The musical score for measures 18-36 shows a key change to a major key. The Piano part is marked *f* and features a melodic line with trills. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass) are marked *mp* and provide harmonic support. An *accel.* marking is present at the beginning of the passage. The Piano part is highlighted with a red box, and the string parts are highlighted with colored circles (yellow, purple, blue, orange, light blue).

Gráfico 25

En el compás 37, regresamos a la tonalidad menor, una vez más mediante modulación directa, con el tempo anterior, el violín ejecuta la melodía principal, completando el violín II junto a la viola realizando un acompañamiento armónico, mientras que las demás cuerdas a la par con el piano refuerzan el acompañamiento rítmico armónico. (Gráfico 26)

¹³ Accelerando, accelerato.- aumentar la velocidad.(Latham Alison. 2009. p. 28)



Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

34

ter no ai re de mí pa...

a tempo

p

mf

Gráfico 26

La obra finaliza con el típico ritardando final propio del pasillo, modulando en el último compás a la relativa de la tonalidad mayor que es fa menor. (Gráfico 27)



Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

68

dín flor con sen ti da te so ro mis mo del cre a dor Oh! E res mi ben di ci o o on.

rit.

p

mf

Gráfico 27



Coda: la obra carece de una coda, debido a que el elemento final es simplemente similar a la segunda sección, con la única particularidad, que todo el grupo instrumental incluida la voz solista caminan juntos hasta el final de la misma.

Conclusiones y recomendaciones:

En esta obra han funcionado los duetos, al principio hemos tenido Violín I junto al piano, posteriormente piano y voz solista, en ambos casos el piano ha sido acompañante, gracias al registro amplio que posee este instrumento, capaz de acompañarse hasta sí mismo, como se ha dado en la segunda parte en donde realiza la melodía principal y el acompañamiento junto al grupo de cuerdas que son el soporte armónico en la melodía de esa sección. En ciertas obras, como ésta, por ejemplo, no siempre se debe incluir a todo el grupo instrumental, ya que hay secciones en donde es necesario dejar que el protagonista exprese su línea melódica, ya sea por sus letras o su melodía, es muy importante definir una sección importante o principal en la obra, para no saturarla de melodías que a la larga afecten a la interpretación de la misma.



2.5.4. Chiquita, Guambrita(Albazo)

2.5.4.1. Antecedentes.

Pasillo compuesto por Juan Carlos Juela Fajardo. Da sus primeros pasos en la música a los dieciséis años de edad, aprendiendo a ejecutar instrumentos de percusión y luego instrumentos de cuerda como la guitarra y el bajo en varias academias de la ciudad. Recibió clases de teoría musical, solfeo y armonía con el Lcdo. Bolívar Troya, al mismo tiempo clases de guitarra con el Lcdo. Darío Álvarez en la academia particular de música Amadeus Mozart de la ciudad de Cuenca, luego ingresa a su vida académica en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, lo cual le permitió desarrollarse y perfeccionarse de manera profesional en la música. Ha participado en varias agrupaciones musicales de la ciudad de varios géneros con las cuales, ha salido internacionalmente a países como Colombia, Chile y México, estas experiencias inspiraron su desarrollo en arreglos y composiciones en un inicio en trabajos universitarios, después proyectos más grandes desarrollándose siempre dentro de los arreglos y composiciones poniendo en práctica su experiencia académica.

2.5.4.2. Creación

Albazo ecuatoriano inspirado en el amor del cholo, en el sentimiento del indio, que lamenta la ausencia de su amada luego de haberla traicionado, un amor que se dieron y se juraron en un altar, muere después de que el hombre faltara a la promesa que hizo un día a la mujer de su vida, quien al final luce arrepentido por las consecuencias que han ocasionado sus decisiones.

De forma bipartita, compuesto originalmente para piano y voz, en compás de 6/8, tonalidad de si menor, con movimiento allegro equivalente a negra=90, no presenta cambios en su tonalidad ni en el tempo.

Título	Género	Compás	Duración	Tonalidad.
Chiquita guambrita	Albazo	6/8	03:33	B menor

Juan Carlos Juela F.

Juan Carlos Juela Fajardo 51

2.5.4.3. Análisis

Tenemos una introducción de piano sólo, de dieciséis compases, en el mismo se destaca el registro grave, ya que realiza la base rítmica que tendrá la obra durante todo su transcurso, también encontramos una melodía de cuatro compases en registro agudo, utilizado como un complemento de dicha introducción. (Gráfico 24)



Gráfico 28

En el compás trece tenemos el estribillo, en donde, a diferencia de las obras anteriores, en esta ocasión la melodía principal la ejecuta la viola con el objetivo de aprovechar el registro tímbrico de dicho instrumento junto con el de los violines que acompañan ejecutando trémolos en el registro agudo, al igual que el violoncello que refuerza el registro grave. El contrabajo y el piano acompañan armónicamente complementando con una melodía simple este último. (Gráfico 29)



Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Concello

Contrabass

mp

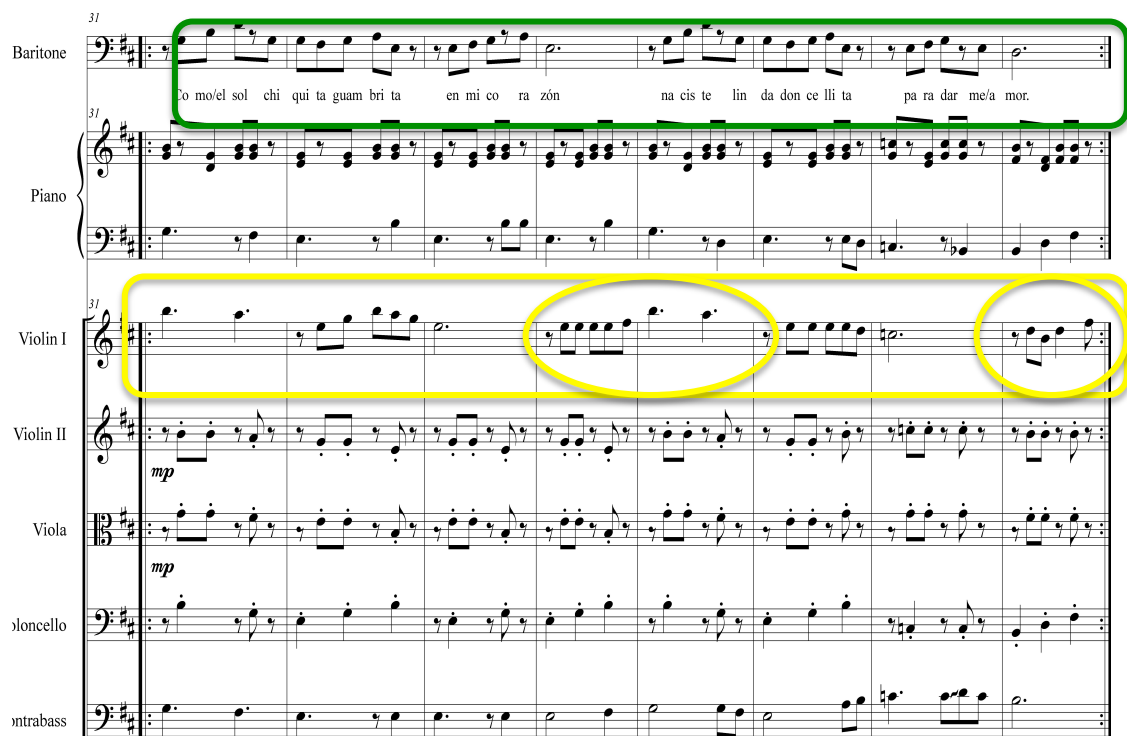
arco

1. 2.

mp

Gráfico 29

En el compás 31 el violín realiza pequeños fragmentos melódicos, como respuesta a la línea melódica de la voz, en el compás 34 y 38 resuelve con un filler melódico aprovechando las notas largas en cada termino de frase en la voz. (Gráfico 30)



Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Concello

Contrabass

mp

mp

1. 2.

mp

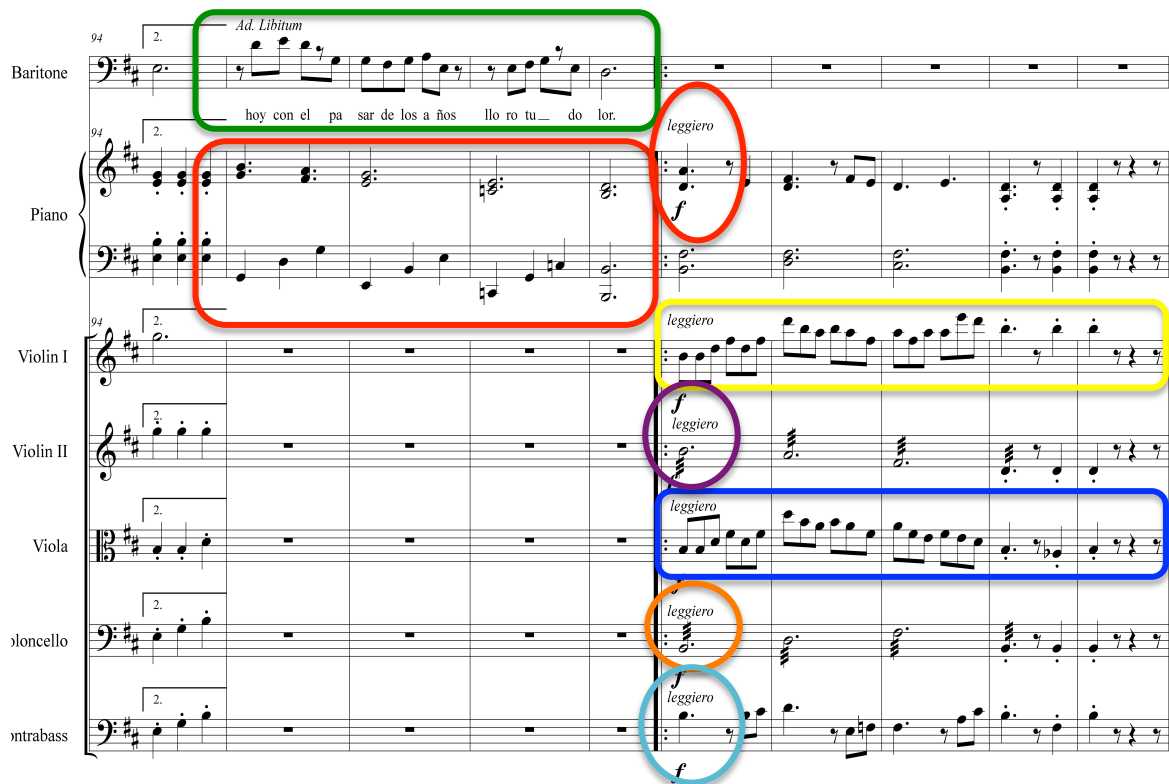
arco

1. 2.

mp

Gráfico 30

En el compás 95 el piano con la voz ejecutan un dueto el cual tiene la característica especial de movimiento *ad libitum*, es decir una interpretación libre, a voluntad de los ejecutantes, con el objeto de realzar este pasaje de la obra considerado el clímax de la misma, por el contenido que la letra expresa, además de ello, es un puente hacia el final de la obra que se encuentra en el compás 99, en donde cambia a un movimiento *leggero*, es decir un tanto más ligero o rápido y muy fuerte, el violín refuerza la melodía de la viola ejecutando una octava alta de la misma, para que de esta manera se pueda apreciar un carácter de desenlace de la obra.(Gráfico 31)



The musical score for measures 94-99 is annotated with several colored boxes and circles highlighting specific musical features:

- Baritone:** A green box highlights the vocal line in measure 94, marked *Ad Libitum*. The lyrics are "hoy con el pa sar de los a ños llo ro tu _ do lor."
- Piano:** A red box highlights the piano accompaniment in measure 94. A red circle highlights the piano's entry in measure 95, marked *f* and *leggero*.
- Violin I:** A yellow box highlights the Violin I line in measure 95, marked *leggero*.
- Violin II:** A purple circle highlights the Violin II line in measure 95, marked *f* and *leggero*.
- Viola:** A blue box highlights the Viola line in measure 95, marked *leggero*.
- Cello:** An orange circle highlights the Cello line in measure 95, marked *leggero*.
- Contrabass:** A light blue circle highlights the Contrabass line in measure 95, marked *f* and *leggero*.

Gráfico 31



Coda: se encuentra desde el compás 99, la misma se la ha compuesto tomando un motivo utilizado para desarrollar algunas frases de la introducción y del interludio pero con la diferencia que en esta ocasión se le otorga un cambio instrumental de dirección melódica y cadencial, con la finalidad de que nos de la noción de final de la obra, acotando también la carencia de la voz y el cambio al tempo ligero (*leggero*). (Gráfico 32)

CHIQUITA GUAMBRITA

11

93 *Ad Libitum*

don. hoy con el pa sar de los a ños llo ro tu do lor.

93

[illegible]

Gráfico 32



Conclusiones y recomendaciones:

Una vez más se ha comprobado la acertada combinación de timbres de este grupo instrumental, otorgándole la melodía del interludio a la viola en este caso, así como también al violín I, la melodía principal. Combinación que ha favorecido el enriquecimiento melódico de la obra puesto que se han empleado al máximo algunos de los recursos técnicos de dichos instrumentos. Recomendación importante para este tipo de obras, trabajar las síncopas y contratiempos de las mismas, ya que, en su gran mayoría un albazo tiene esa particularidad de poseer la síncopa como característica principal, de modo que no se pierda la esencia del mismo al momento de ejecutar la obra.



2.5.5. Dulce mirada (Albazo)

2.5.5.1. Antecedentes

Albacito compuesto por Gonzalo Castro Rodríguez “El Arpista”. Nació en Píllaro en la provincia del Tungurahua un 24 de enero de 1931, descendiente de una familia de artistas, su padre, Don Segundo Manuel Castro (El Arpista del Ecuador), enseñaría a todos sus hijos a tocar dicho instrumento, formando el conjunto de **“Los Hermanos Castro”**, durante 40 años. Acompañó a artistas tanto nacionales como extranjeros y ha dado a conocer nuestra música por toda Sudamérica, Estados Unidos, España, Hamburgo, etc. La versión en la que se ha basado para realizar los arreglos ha sido una grabación de las intérpretes antes mencionadas, las Hnas. Mendoza Suasti, en la misma se pudo apreciar que el formato instrumental utilizado fue el siguiente: requinto, guitarra y voces.

2.5.5.2. Creación

Albazo escrito en compás de 6/8, con tempo de negra=140, movimiento alegre y en tonalidad de si menor. Se han utilizado de manera percutida en la introducción a los instrumentos que poseen el registro más grave, así mismo, en el transcurso de la obra, se priorizan las cuerdas como personaje principal, aprovechando su registro y efectos como staccatos, pizzicatos, acentos etc., de tal modo que el piano acompaña la mayor parte de la obra a excepción del estribillo que es donde ejecuta la melodía principal. En este caso, la voz entra en la mitad de la obra ya que la misma cuenta con dos estrofas cortas, por lo cual se la ha dividido en una parte instrumental y otra cantada, con la cual damos por finalizado dicho arreglo.

Título	Género	Compás	Duración	Tonalidad.
Dulce Mirada	Albazo	6/8	02:46	B menor

DULCE MIRADA

Score

Albazo

Gonzalo Castro Rodríguez
Juan Carlos Juela

Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

PERCUTIDO

ff PERCUTIDO

ff

6

B

Pno.

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p pizz.

p

pizz.

pizz.


pizz.

JJ

Gráfico 33

2.5.5.3. Análisis

En la introducción hemos empleado al contrabajo y violoncello como percusión, los cuales ejecutan la figuración rítmica del albazo, aprovechando la sonoridad que emana el cuerpo de madera que poseen estos instrumentos, el violín I dibuja la melodía principal, mientras que el violín II junto a la viola mediante pizzicatos realizan respuestas cortas en los espacios que permite la misma. (Gráfico 34)



The musical score is for an introduction in 8/8 time, G major. It features seven staves: Baritone, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The Baritone and Piano parts are mostly rests, with some notes in the first and second endings. The Violin I part plays the main melody, highlighted with a yellow box. The Violin II and Viola parts play pizzicato responses, highlighted with purple and blue boxes. The Cello and Contrabass parts play a rhythmic pattern, highlighted with orange and blue boxes respectively. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *ff*, and *f*, and articulation markings like *pizz.* and *acc.*.

Gráfico 34

La primera parte del arreglo de la obra se la ha mantenido solamente instrumental, destacando como personaje principal el violín I, que ejecuta la melodía principal, a la misma que acompañan las demás cuerdas en el caso del violín II y la viola que realizan notas largas o notas pedales haciendo un contrapunto entre sí en algunos fragmentos. En cambio, el violonchelo y contrabajo complementan el acompañamiento armónico que realiza el piano, sin embargo, en algunos fragmentos realizan movimientos sincopados con acentos para enriquecer aún más la rítmica de la obra. (Gráfico 35)

The musical score for "The Rose Tree" is arranged for a chamber ensemble. The parts are: Baritone, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and features two endings. The Baritone part is a simple melody. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The Violin I and Violin II parts have more complex, melodic lines. The Viola, Cello, and Contrabass parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The score includes various performance markings such as "arco" (arco) and "mp" (mezzo-piano). The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending leads to the final cadence. The score is written for a chamber ensemble and includes various performance markings such as "arco" (arco) and "mp" (mezzo-piano).

Gráfico 35

En el estribillo se explota el registro agudo del piano, que a la vez se acompaña con acordes de cuarta justa que se mueven de forma cromática descendente, lo cual genera tensión pero que enriquece la armonía del pasaje, así mismo las cuerdas refuerzan la armonía en el caso de los violines ejecutando notas largas, a diferencia de la viola que mediante el pizzicato responde a la melodía arpegiando las notas del acorde, por otra parte el violonchelo junto al contrabajo ejecutan la parte rítmica utilizando dobles cuerdas y staccatos. (Gráfico 36)

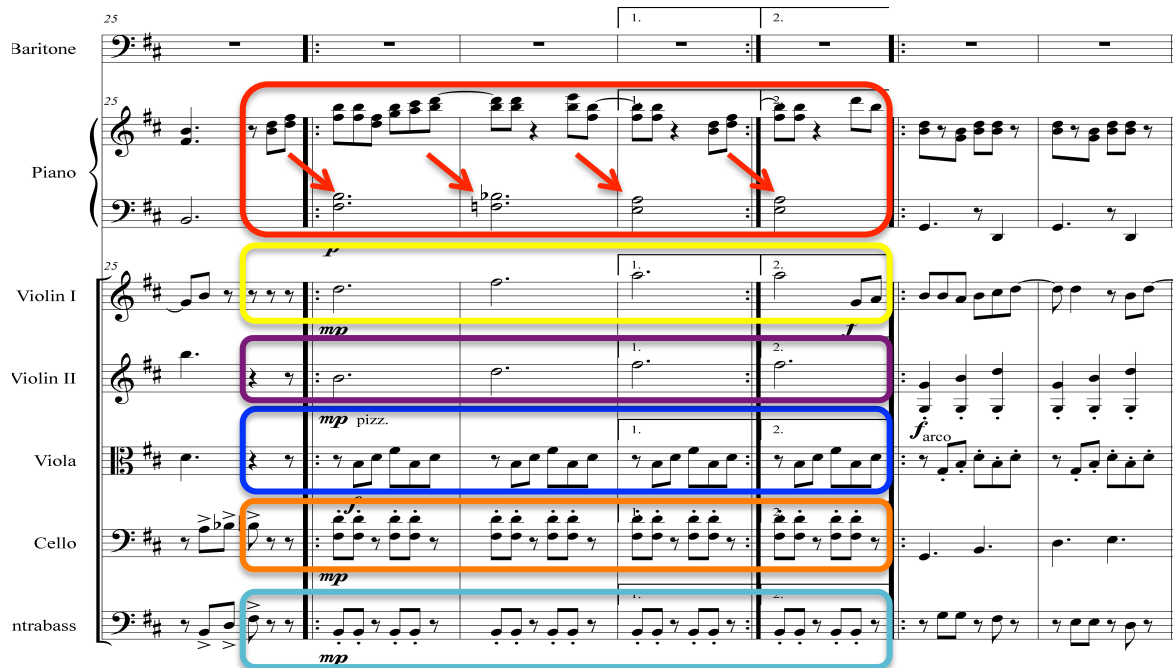


Gráfico 36

La segunda parte empieza en el compás 46 en donde, aparece la voz con la primera estrofa que es acompañada con una segunda voz que la ejecuta el violín I aprovechando su registro grave. (Gráfico 37)

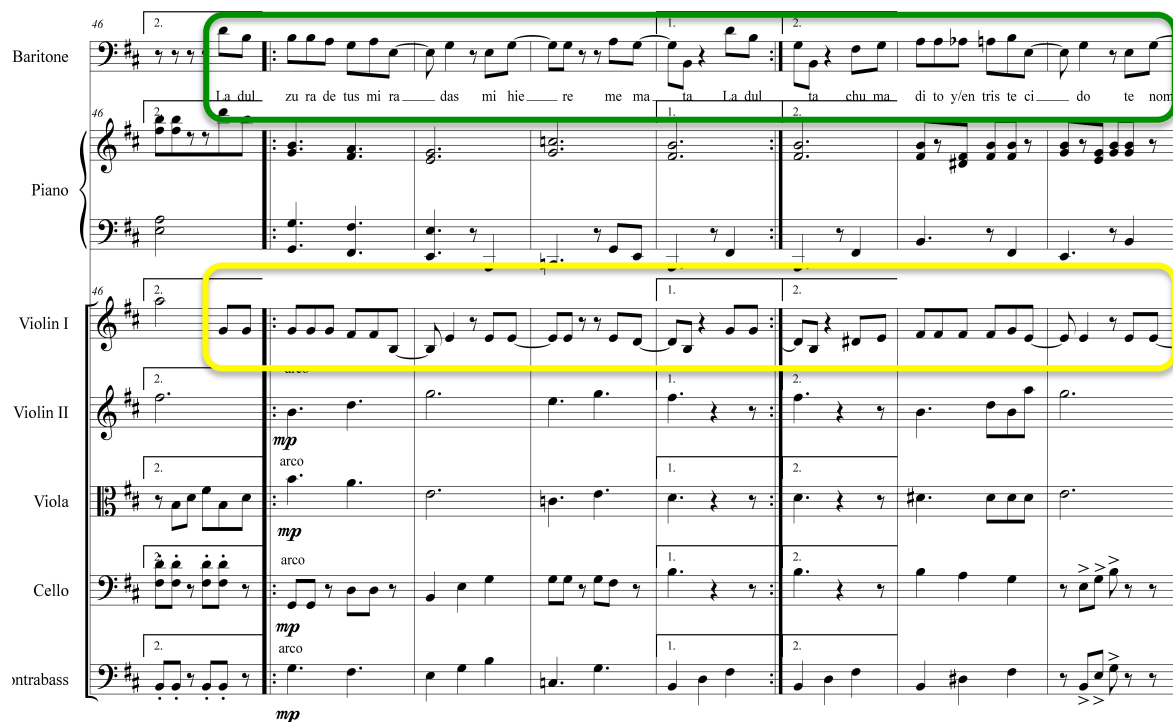


Gráfico 37

En el compás 98, a diferencia de la estrofa anterior, el violín hace una voz contralta a la de la voz principal. Así mismo, en el acompañamiento de cuerdas, encontramos un contrapunto entre el violín II y la viola, contrapunto que se denomina de primera especie, que se extiende hasta el final de la obra. (Gráfico 38)

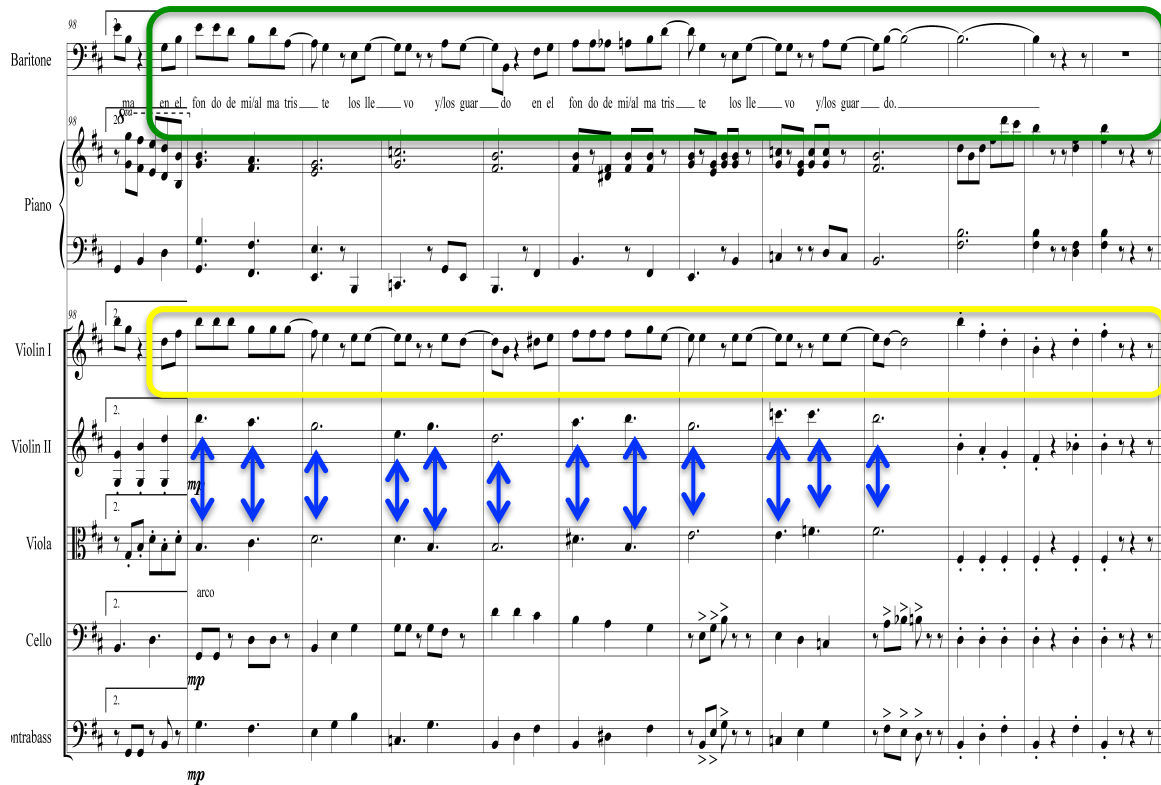


Gráfico 38

Coda: la obra no contiene coda, debido a que el elemento final es un tema similar al que se utilizó en la segunda sección. Véase gráfico 38.



Conclusiones y recomendaciones:

El cuerpo grande de madera de los instrumentos de cuerda, nos da el espectro sonoro de un instrumento de percusión al golpearlos suavemente con nuestras manos, lo cual nos ha permitido emplearlos de manera percutida al inicio de la obra, logrando así que los mismos lleven la rítmica del tema, fusionándose con la melodía del violín I y los pizzicatos del violín II y la viola. En definitiva, indagar las posibilidades tímbricas, melódicas y rítmicas, de estos instrumentos han funcionado en la obra, ayudándonos en este caso a reforzar el registro grave, dándole a la misma proyección y fuerza en la introducción del tema. Al momento de utilizar los instrumentos de cuerda como percusión, es recomendable escoger los de cuerpo grande (violonchelo y contrabajo), ya que, su caja de resonancia proyecta mucho mejor el sonido a diferencia de los instrumentos que poseen el cuerpo pequeño.



2.5.6. Corazón de roca (Albazo)

2.5.6.1. Antecedentes

Albazo compuesto en su letra por César Chalco y música de Gabriel Meza Velázquez.

Gabriel Meza Velázquez nace en Cayambe, el 1 de noviembre de 1902, siendo sus padres Don Antonio Meza y su madre Doña Rosa Velázquez, miembro de una familia de cuatro hijos, se educó en la primera escuela Laica de Cayambe, fundada por el recordado presidente Eloy Alfaro en la Revolución Liberal. Músico de la primera banda musical de Cayambe, en donde siempre ejecutó la trompeta, años más tarde ingresa al Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de Quito, sus profesores principales fueron los también cayambeños, José Francisco Salgado Ayala y Víctor Manuel Salgado Tamayo en especialización de trompeta. Luego estudia en el Conservatorio Nacional de la ciudad de Cuenca, en donde se especializa dos años en trompeta y todos los instrumentos de soplo, siendo su profesor José Ignacio Canelos.

Miembro del Ejército Nacional del Ecuador, de donde se retira con el grado de suboficial, combatiente de la guerra de los “cuatro días o de Bonifaz” en 1932, y sobreviviente de la guerra con el Perú en el año 1941. Sus composiciones llegan a 192 aproximadamente, en donde se puede apreciar una vida enteramente musical y de verdadera maestría al momento de componer, en todos los ritmos ecuatorianos. (Guaña Quimbuilco, 2013)

La versión en la que el arreglista se ha basado para realizar el trabajo es una grabación del conjunto cuencana “**Los Locos del Ritmo**” quien fuera integrado por Luis Chalco(cantante), Olmedo Torres(saxofonista), Luis Arteaga(acordeón), Pacífico Ávila (bajo) y Gonzalo Izurieta(baterista). El nombre de la agrupación se debe a que de jóvenes hacían variaciones de canciones, por lo cual, la gente, les decía “son unos locos”, grabaron alrededor de 20 LP y acompañaron a muchos artistas. Se pudo apreciar en dicha versión que el formato utilizado fue el siguiente; acordeón, saxofón, guitarra, requinto y voces.

2.5.6.2. Creación

Albazo escrito en compás de 6/8, con tempo de negra=160, movimiento presto y en tonalidad de C# menor. Al principio empieza con un coro que será interpretado por los mismos integrantes del cuarteto con movimiento lento y piano, para luego entrar con la parte instrumental en la cual, en la mayor parte de la obra se priorizan las cuerdas a excepción del

estribillo, en donde se combina la melodía del mismo con los dos timbres, tanto piano como cuerdas. Este albacito tiene movimiento presto, ya que, aun siendo nostálgica su letra, su tiempo es rápido y marcado, alegre y bastante bailable.

Título	Género	Compás	Duración	Tonalidad.
Corazón de Roca	Albazo	6/8	04:06	B menor

CORAZÓN DE ROCA

Albazo

Gabriel Meza Velázquez
Juan Carlos Juela

Score

Lento

Voice

p ro no sé por qué es tu co ra zón Ay! tan du ro co mo la ro ca ro no

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Presto

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

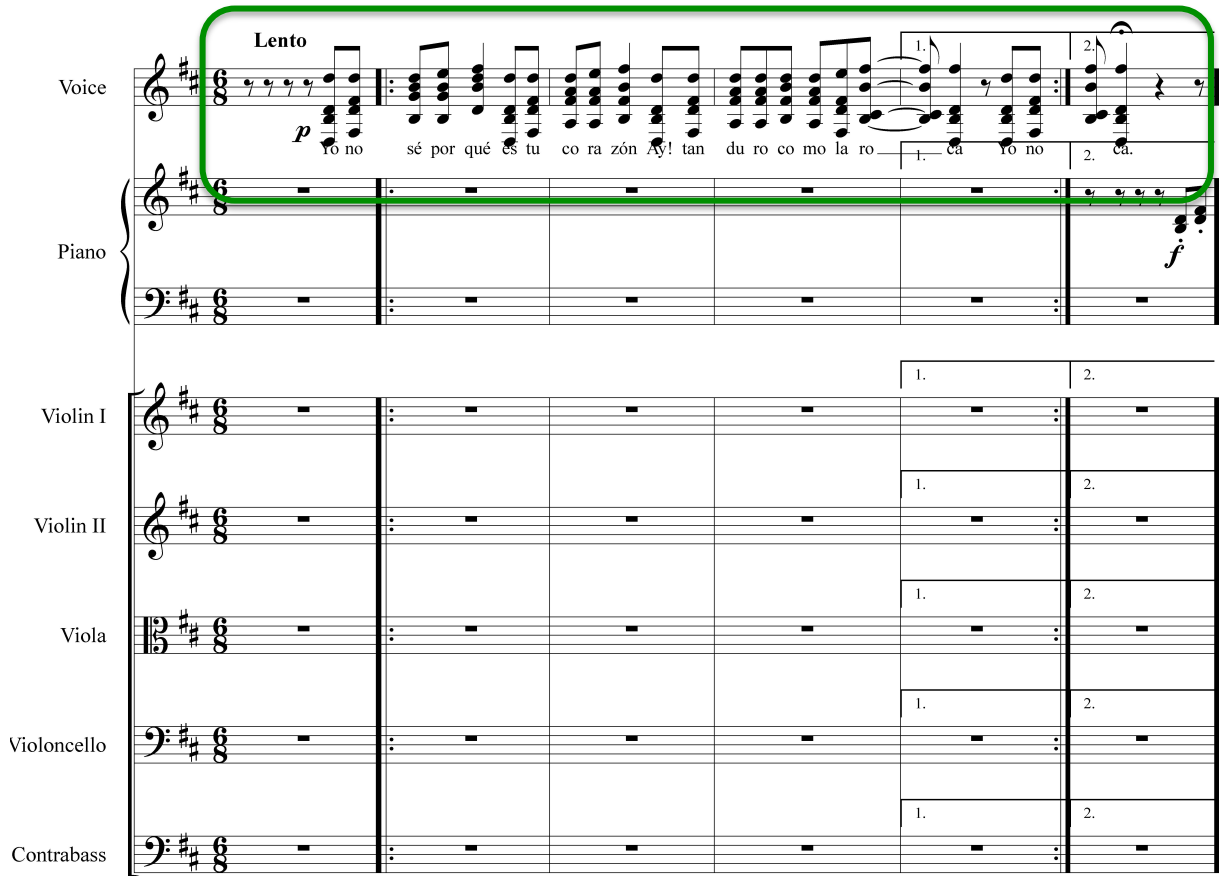
ff

JJ

Gráfico 39

2.5.6.3. Análisis

Se ha creado una introducción coral de 6 compases a 4 voces, con movimiento lento y piano, utilizando la primera estrofa de la letra de la obra, la misma que será interpretada por los integrantes del cuarteto. (Gráfico 40)



The musical score is for a vocal quartet introduction. It is in 6/8 time and D major. The vocal line is marked 'Lento' and 'p' (piano). The piano accompaniment is marked 'f' (forte). The score includes staves for Voice, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal line has two endings, marked '1.' and '2.'.

Voice: *Lento*
p Yo no sé por qué es tu co ra zón Ay! tan du ro co mo la ro — 1. ca Yo no 2. ca.

Piano: *f*

Violin I: 1. 2.

Violin II: 1. 2.

Viola: 1. 2.

Violoncello: 1. 2.

Contrabass: 1. 2.

Gráfico 40

Desde el compás 7 se encuentra el estribillo, este comienza con movimiento presto, movimiento que se tendrá desde este compás hasta el final de la obra. La melodía es ejecutada a manera de pregunta por parte del piano y respuesta por parte de las cuerda (violín I, Violín II, viola), mientras que el violonchelo y contrabajo haciendo pizzicato muy fuerte refuerzan el acompañamiento rítmico del pasaje. (Gráfico 41)

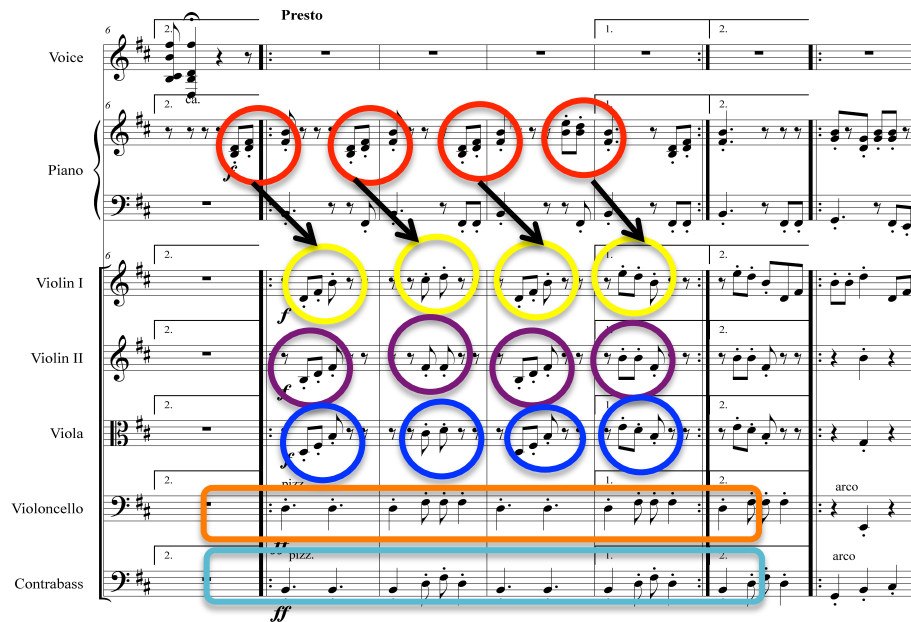


Gráfico 41

En el compás 17 encontramos un contrapunto de primera especie entre el violín I y violín II, que se lo ejecuta mientras se acompaña a la melodía principal del piano, por su parte la viola y violonchelo propone un acompañamiento sincopado y con stacato, mismo que refuerza el contrabajo pero a tempo. (Gráfico 42)



Gráfico 42



En el compás 41 el violín I mediante notas largas crea un colchón armónico a la melodía principal aprovechando las dobles cuerdas que sean posibles además de los trinos, mientras el violín II sigue su trayecto ejecutando una segunda voz a la principal. (Gráfico 43)

41

Voice

2. *mp*

1. *f*

2. *f*

Si tu vis te algún des en ga—ño yo no de bo pa gar la cul pa si tu 2. pa mi pe ca do sólo es que rer.

Piano

41

Violin I

2. *mp*

Violin II

2. *mp*

Viola

2. *mp*

Violoncello

2. *mp*

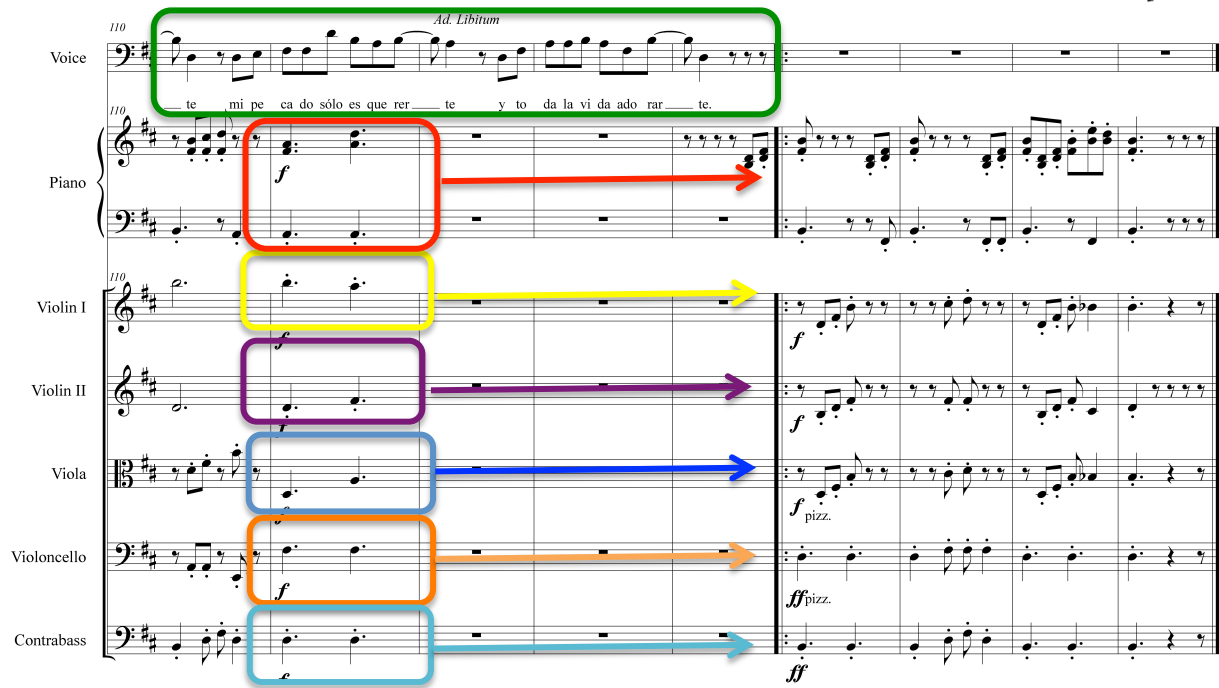
Contrabass

arco

arco

Gráfico 43

En el compás 111 se efectúa un break, que detiene toda la instrumentación para dar espacio a la voz que se transforma en el personaje principal durante 3 compases, con movimiento ad libitum, es decir, es una melodía que será ejecutada a placer del ejecutante o del director, seguido de esta, tendremos el estribillo sin repetición, con el cuál finaliza la obra. (Gráfico 44)



The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The staves are labeled: Voice, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with "Ad. Libitum" and includes various dynamics like "f" and "ff". Colored boxes and arrows highlight specific musical elements across measures 110 and 117. The Voice part has a green box around measures 110-117. The Piano part has a red box around measures 110-117. The Violin I part has a yellow box around measures 110-117. The Violin II part has a purple box around measures 110-117. The Viola part has a blue box around measures 110-117. The Violoncello part has an orange box around measures 110-117. The Contrabass part has a light blue box around measures 110-117. Arrows of corresponding colors point from these boxes to measure 117, indicating a transition or continuation of a musical idea.

Gráfico 44

Coda: se encuentra en el compás 117, denotado principalmente en este tipo de obras por la ausencia de la voz, que viene funcionando como un elemento para presentar las dos secciones principales de la obra, es la nueva puesta en escena de una frase que ha estado presente desde la sección introductoria e interludios, hasta llegar al final, pero ahora, con una propuesta clara y concisa de finalización, gracias a su cadencia, disposición acordal y varios elementos que se conjugan en ella, para definir el final de esta obra. (Gráfico 45)

Gráfico 45



Conclusiones y recomendaciones:

Como obra final del trabajo, se puede manifestar que, ésta reúne todos los aspectos trabajados, señalados y delimitados en obras anteriores, cabe destacarse que el arreglo vocal se ha realizado como parte introductoria y la combinación de timbres entre cuerdas y el piano en los interludios. Es importante señalar los aspectos técnicos que han sido factibles ejecutar, tales como: las dobles y triples cuerdas, stacatos, pizzicatos, glissandos, contratiempos, los cuales han aportado al género de manera muy favorable, ya que, el albazo es un ritmoailable y al surgir estos efectos de dichos instrumentos no han hecho que pierda en lo más mínimo su esencia, al contrario, se ha logrado enriquecer la armonía, melodías y ritmo de las obras. Hay que decir que esta obra requirió un cambio de tonalidad, ya que se suscitaron inconvenientes al momento de la ejecución, por lo que se sugiere analizar previamente la tonalidad en la que se va a componer o arreglar, de modo que no se tengan que dar esta clase de obstáculos al momento de disertar la obra.



CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES GENERALES

CONCLUSIONES

Mediante esta investigación hemos podido constatar y llegar a las siguientes conclusiones:

- La música es un lenguaje universal, con el cual el ser humano puede expresar sus sentimientos hacia la vida, la naturaleza, a una mujer, el amor, etc. En definitiva, cualquiera que fuese este sentimiento, la música es una manera más de hablar y de comunicarse.
- Entonces, si la música es un lenguaje más, la música popular ecuatoriana es un lenguaje con el cual el pueblo expresa su amor, descontento, desilusión, alegría, penas, esperanzas,...., a quien fuere su inspiración, ya sea, a la vida, a una mujer, a la madre, a la naturaleza, a la madre tierra, a la propia existencia. Se constituye un lenguaje alternativo que permite expresarnos por medio de una obra musical.
- El Pasillo ha sido y será la expresión del sentir nacional, no por nada grandes compositores ecuatorianos como Luis Alberto Valencia, Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, entre otros, han escogido dicho género como el ideal para su expresión artística. Un glosario de versos musicalizados acorde a la estructura, tonalidad y compás de un pasillo, es lo que podemos encontrar en cada una de sus obras.
- El Albazo es otra manera de expresión artística en el país, éste, a diferencia del pasillo tiene otro aire, a pesar de que sus letras son tristes melancólicas, lleva un mensaje de fiesta popular en su ritmo, de la alegría de la siembra y de la cosecha, de los días de descanso del indio y del alba que abre el día a día del trabajador ecuatoriano, al hombre honrado que se gana el pan con mucho esfuerzo.
- En la realización de este trabajo se han puesto en práctica algunas técnicas de orquestación, arreglos y composición, aprovechando los recursos técnicos y sonoros de los instrumentos, los mismos que han permitido interpretar los géneros de la música popular ecuatoriana enriqueciéndola de colores y registros tímbricos propios de cada instrumento que al fusionarlos han logrado una sonoridad inédita ante estos géneros.
- Se han realizado arreglos sobre obras que en su época fueron muy escuchadas pero que en la actualidad han perdido su popularidad y auge, obras que tuvieron gran acogida en años pasados; constituyéndose un gran aporte a la cultura nacional, porque favorece a la difusión hacia personas interesadas en la investigación de la música popular ecuatoriana, así como



también hacia personas que poseen el buen gusto de interpretar la música de nuestros grandes compositores.

- Se ha visto la necesidad de crear composiciones basadas en los géneros de la música popular ecuatoriana y presentados en el mismo formato instrumental que hemos venido trabajando, con lo cual hemos logrado aportar y ampliar el repertorio del pentagrama musical ecuatoriano.
- La investigación ha demostrado que es posible realizar arreglos y composiciones para un cuarteto de cuerdas piano y voz solista basado en los géneros de la música popular ecuatoriana, pasillo y albazo, los cuales han sido expuestos en un Concierto de Grado.

RECOMENDACIONES

- Continuar en la investigación de formas de difusión y conservación de la música popular ecuatoriana, para destacar su importancia en la sociedad actual, de tal manera que se pueda difundir a las nuevas generaciones sobre la identidad cultural de nuestro país.
- Poner en práctica técnicas nuevas de arreglos, orquestación y composición, sin deslindarse de la esencia de los géneros de la música nacional ecuatoriana y presentarlas en conciertos o recitales.
- Se recomienda no pasar el límite de registro de los instrumentos, ya que, al momento de la ejecución puede afectar a la afinación de la obra, así como también la calidad de ejecución del instrumentista.
- Al momento de hacer dobles cuerdas, se recomienda revisar, tanto, técnica y armónicamente la posibilidad de realizar esta técnica, para que el instrumentista no tenga problemas al momento de ejecutar la obra.
- No es necesario saturar a la obra de principio a fin con todos los instrumentos. La música popular ecuatoriana se caracteriza por ser libre, en consecuencia, es recomendable dejar pasajes a dúo o solistas, de manera que estos puedan tener su espacio donde se destaque su timbre o registro, favoreciendo de esta manera hacia una un mejor interpretación.
- El piano se caracteriza por ser el instrumento más completo en su registro y timbre, se recomienda, indagar en su registro a lo largo y ancho, así mismo, se recomienda no saturar su registro grave llenándolo de acordes ya que por el registro mismo, no se podrá entender ni apreciar al momento de la ejecución de las obras.
- Se sugiere alternar los registros sonoros de los instrumentos, para que la obra se llene de colorido en toda su extensión; al poseer varios instrumentos, registros y timbres, la monotonía no es un buen camino a seguir al momento de hacer un arreglo y menos al escucharlo.
- Se recomienda futuras investigaciones con distintas posibilidades arreglísticas y compositivas en los géneros trabajados, con otro formato instrumental escogido o cualquier otro cambio, puesto que estas obras sí lo posibilitan.



Bibliografía

- Wong, K. (2011). *Iaspmal*. Recuperado el 10 de Marzo de 2015, de la nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Wong.pdf>
- Wong Cruz, K. (2013). *La Antología de la Musica Nacional*. Quito, Ecuador: Pedro Jorge Vega de la CCEBC.
- Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX: música ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Ediciones Duma.
- Mora Yanza, J. P. (2014). *Gala del Pasillo*. Cuenca, Ecuador.
- Gerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Conmusica.
- Tepán Tamay, J. C. (2011). *Portal Universidad de Cuenca*. Recuperado el 15 de 03 de 2015, de sitio wwB de Universidad de Cuenca: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3170/1/tmus24.pdf>
- Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Conmusica.
- Guerrero, F. P. (2011). Recuperado el 09 de 03 de 2015, de soy musica ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search?q=el+albazo>
- Expresarte. (2013). Recuperado el 15 de 03 de 2015, de expresarte ecuador: http://www.expresarteecuador.com/sitio/PDF/46vo_programa.pdf
- Murcia, U. (s.f.). Recuperado el 11 de 03 de 2015, de Aula senior Universidad de Murcia: http://www.um.es/aulademayores/docs-cmsweb/tema_3_la_musica_de_camara.pdf
- Carrión, O. (2002). *Lo Mejor del siglo XX*. Quito, Ecuador: Ediciones Duma.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Musica Ecuatoriana*. Quito: Conmusica.
- Sánchez Matamoros, M. (s.f.). Recuperado el 26 de 10 de 2016, de educulturales: http://educulturales.blogspot.com/2013/09/pasillos-los-mas-sentimentales_7.html
- Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX; Música Ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Ediciones Duma.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la música del Ecuador*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la música Ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Corporación editora Nacional.
- Guaña Quimbuilco, P. P. (2013). *Cancionero Cayambeño*. Cayambe, Pichincha, Ecuador: CICAY.
- Aguirre Gonzáles, E. *Música Ecuatoriana*. A.B.C.
- Pistón, W. (1955). *Real Musical S.A. Orquestación*. Madrid, España.
- Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration*. UNITED STATES OF AMERICA: Norton and Company.



CONSULTAS INTERNET

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3170/1/tmus24.pdf> Consultado el 5 de febrero de 2015

http://www.nuitsmusicalesdelatuilerie.com/a_julio_bueno.html Consultado el 5 de marzo de 2015

http://www.google.com.ec/url?url=http://arquitectura.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/download/242/221&rct=j&q=&esrc=s&sa=U&ei=er_5VLPsLoKqNtmHg6gO&ved=0CBMQFjAA&usg=AFQjCNF_SEcaKciF-FpHhbrgjlLiG2S8A Consultado el 6 de marzo de 2015

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/browse?type=author&value=Panchi+Culqui%2C+Williams+Ernesto> Consultado el 6 de marzo de 2015

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/21094/1/TESIS%20PDF.pdf> Consultado el 1 de marzo de 2015

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2013/08/sobre-el-primer-conservatorio-en-quito.html> Consultado el 9 de marzo de 2015

<http://www.definicionabc.com/social/popular.php> consultado el 09 marzo de 2015

<http://www.telegrafo.com.ec/tele-mix/item/ketty-wong-muestra-una-investigacion-sobre-la-musica-ecuatoriana.html> Consultado el 10 de marzo de 2015

<http://www.elcomercio.com.ec/tendencias/cultura/y-etnomusicologia-que-se-come.html> consultado el 10 de marzo de 2015

<http://es.slideshare.net/marensanchez/pasillos-los-ms-sentimentales> consultado el 11 de marzo de 2015

<http://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/ique-es-un-arreglo-musical> consultado el 11 de marzo de 2015

http://www.um.es/aulademayores/docs-cmsweb/tema_3._la_musica_de_camara.pdf consultado el 11 de marzo de 2015

<http://sinfonicacuena.gob.ec/rafael-saula-sanango-violinista-pedagogo-compositor-biblian-1960/> consultado el 17 de marzo de 2015

http://www.conservatoriogershwin.com/20-jorge_oviedo_jaramillo.html consultado el 20 de marzo de 2015

<http://www.pianotechnics.cl/ElPiano.htm> consultado el 23 de marzo de 2015

<http://www.edu.xunta.es/centros/ceippintorlaxeiro/?q=system/files/EXPRESIÓN%20%20VOCAL%20Y%20CANTO.pdf> consultado el 23 de marzo de 2015

GLOSARIO

Acento.- énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino del volumen.

Apoyatura.- “appoggiatura”, nota disonante que se apoya en una nota de la armonía, tomando parte de su valor rítmico.

Aire típico.- música y baile suelto de los mestizos de la sierra andina del Ecuador

Bandola.- bandurria, instrumento de cuerdas pulsadas, equivalente español de la mandolina. Conocida en América Latina como bandola, consta de seis cuerdas de metal afinadas en cuartas.

Barítono.- voz masculina con un rango entre el del bajo y el del tenor.

Calderón.- signo que escrito sobre una nota, acorde o silencio, indica que debe prolongarse a discreción del intérprete.

Contralto.- “contra el alto”, es decir, contrastando con la voz aguda.

Coda.- adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada con una cadencia en la tonalidad principal.

Dulzaina.- caramillo o chirimía de España y de la región vasca.

Estríbillo.- término del siglo XVII, para referirse al refrán(frase recurrente) en una canción. En la música instrumental se refiere a las secciones repetidas de una pieza.

Glissando.- deslizarse de una nota a otra.

Improvisación.- tipo más libre de actividad creativa, en la que la espontaneidad y la falta de planeación, sustituyen a lo que es una composición preparada con anterioridad.

Interludio.- música, normalmente instrumental, que se toca entre las secciones de una obra.

Motivo.- unidad musical melódica y rítmica que , de acuerdo con Schoenberg, proporciona, integración, relación, coherencia, lógica, comprensión y fluidéz al discurso musical de una composición, mediante la repetición y la variación recurrente.

Modulación.- recurso mediante el cual se abandona una tonalidad para entrar en otra.

Pasacalle.- baile y música de los mestizos del Ecuador, pautado en compás binario simple 2/4, de ritmo movido.

Preludio.- composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra.

Pizzicato.- recurso técnico que consiste en pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha sin usar el arco.

Polka.- baile de salón que adquirió gran popularidad en el siglo XIX.



Presto.- rápido, es decir, más rápido que el alegre.

Rasgueado.- en la ejecución de la guitarra, se refiere a la técnica de rasguear varias cuerdas, hacia arriba con la yema de los dedos o hacia abajo con las uñas.

Registro.- se refiere a la selección de manuales o registros para modificar el color del tono, el timbre y el volumen.

Requinto.- Cordófono, instrumento de cuerda atribuido su invento a uno de los integrantes del grupo los Panchos de México. Similar a la guitarra aunque su cuerpo es más pequeño, con igual número de cuerdas y su afinación es una cuarta arriba.

Sintetizador.- se puede utilizar el término para todos los aparatos electrónicos que sintetizan el sonido.

Síncopa.- desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a uno débil.

Tiple.- guitarra pequeña de España y algunas partes de Latinoamérica, con cuatro o cinco cuerdas.

Tesitura.- extensión o rango de notas que se puede obtener en un instrumento o una voz.

Timbre.- calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura.

Tiempo.- unidad básica de duración en la música mensural, como la que el director indica con los movimientos de la mano o la batuta.

Tonalidad.- sistema de organización de las alturas de las notas en la que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia.

Trémolo.- cambio en la intensidad o en la repetición de una nota.

Unísono.- “intervalo” entre dos notas iguales.

Vals.- danza en compás de 3/4, cuyos orígenes, siguen siendo oscuros.



ANEXOS

CANSANCIO

Score

Pasillo

Pedro Pablo Echeverría Terán

Arr: Juan Carlos Juela F.

Lento

Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

6

a tempo

11

11

f

f

15

f Pen - sar que estoy en - fer - mo/y sin re me dio pen

15

mp

15

mp

mp

mp

mp

mp

19

sar que mi exis ten cia se de rum ba *mp* me o,

19

8va

tr

23

pri me — sin pie dad la cruz del te — dio su

23

8va

23

27 mien do me en la cima de la tum ba.

27 *f* pizz. pizz. pizz.

31 *f* No quie ro ni de

31 arco arco arco

35

se _____ o más la vi ____ da. ya to do ____ con si

35

39

de _____ ro se/ha per di _____ do quie ro ____ que mi

39

43

men te/en lo que ci da ha lle la paz en

47

lo des co no ci do.

pizz.

pizz.

pizz.

51

f Yo sé que mi re fu gio es la

51

arco *mp*

arco

arco

55

muer te ya no/hay si tio en es te mun do pa ra mi

55

55

59

mp sen ti e/la zo te — de la/ad ver sa suer te

59 (8^{va}) — — — — — 8^{va} — — — — —

63

que mar co mi vi — da des de que na cí —

63 (8^{va}) — — — — —

67

67 *f* Tu

pizz.

pizz.

pizz.

71

sa - bes — se - ñor — que ya no pue - e - do re sis

71

arco

arco

arco

75

tir el _____ do lor _____ de mi con de _____ na can sa do

79

es toy y sé que ya des cien _____ do _____ al a

1.

83

bis mo in son da ble — de la na da al a

2. *rit.*

87

bis mo in son da ble — de la na da

87

87

Score

No Llores Corazón

Leopoldo Drouet

Pasillo

Arr: Juan Carlos Juela

Moderato

Baritone

Improvisación

Dm Gm B^b F A7

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

6

Dm

f

ppia

p

p

p

p

p

11

(8va)

p *f*

p *f*

p

p

p

16

mf *mf*

21

No llo res co ra

21

21

25

zón no/au men tes más mi pe na que yo tam bién a

25

25

29

mé y fui vil men te en ga ña do pe ro ya me re sig

33

né a ol vi dar aun que san gran do/es te mi/he ri da pe ro

1.

37 2.

37 2. ri da

37 2.

37 2.

37 2.

37 2.

37 2.

37 2.

41

41

41

41

41

41

41

41

41

45

No llo res co ra zón no/au men tes más mi

8va

45

49

pe na que yo tam bién a mé y fui vil men te en ga

49

49

53

ñ a do pe ro ya me re sig né a ol vi dar aun que san

53

53

57 gran do/es te mi/he ri da pe ro ri da

57

57

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

III

[illegible]

Lento

65

Lento

Amar sin ti eres a mor a mar como yo a

65

65

69

69

69

69

69

69

69

73

a tempo

73

73

73

73

73

73

77

mor ha bía en/su pe cho/u na mu jer que pro me tió nun ca/ol vi

77

77

81

dar sin com pren der que el co ra zón es pe ra fiel a su que

81

81

85 *rit.* *a tempo*

rer. Sin com pren der que el co ra

V7 I

89 zón es pe ra fiel a su que rer sin com pren der que el co ra

93

zón es pe ra *graz* - - - - - a su que rer.

93

93

f

f

97

rit.

97

97

Score

Un Cantito a mi Madre

Pasillo

Juan Carlos Juela F.

Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

6

rit.

a tempo

8va

Dí a con dí a las ho ras

p

11

pa san lle ga/el in vier no/y la pri ma ve ra y jun to/a tí to do/es e ter no to do/es muy

11

11

16

Allegro

be llo to do/es fe liz cer ca de tí

16

f

mp

mp

mp

mp

mp

mp

20

Musical score for measures 20-23. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower grand staff (alto and bass clefs). The voice part is written in a single staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked *mp* (mezzo-piano). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties. The piano part provides a harmonic accompaniment for the vocal line.

24

Musical score for measures 24-27. The score continues from the previous system. The piano part remains in the grand staff. The voice part enters in measure 24 with the lyrics "El Sol ra". The key signature remains three sharps. The tempo/mood is marked *mp*. The music includes trills (tr) and a fermata over the final note of the vocal line in measure 24. The piano part continues with a steady accompaniment.

28

dian te la lu na lle na y tu son ri sa ha cen de mí me dan la paz den tro de/mi

28

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

33

al ma ca ri ño/e ter no ai re de mí pa____ ra vi vir

33

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

37 *a tempo*

Measures 37-41 of the musical score. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower grand staff (alto and bass clefs). The voice part is written in a single staff. The tempo is marked *a tempo*. The dynamics are *p* (piano) for the piano part and *mf* (mezzo-forte) for the voice part. The key signature has one sharp (F#).

42

Measures 42-46 of the musical score. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower grand staff (alto and bass clefs). The voice part is written in a single staff. The lyrics are: "Los a ños pa san tu ros tro". The dynamics are *p* (piano) for the piano part and *mf* (mezzo-forte) for the voice part. The key signature has one sharp (F#).

47

cam bia hoy tu buen ni ño ya es un/hom bre que en un can tar des cri be/tu al ma tu en trega

47

47

52

fir me tu a mor/vi váz pu ro y sin/igual.

52

52

Allegro

f

mp

mp

mp

mp

mp

mp

56

Musical score for measures 56-60. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right hand and a left hand. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The voice part enters in measure 56 with a melody of quarter and eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

61

Musical score for measures 61-65. The score continues from the previous system. The piano part features trills in the right hand in measures 61 and 62. The voice part enters in measure 61 with the lyrics "Mu jer di vi na mu jer pia do sa sóis el re". The piano part includes multiple *mp* (mezzo-piano) markings. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Mu jer di vi na mu jer pia do sa sóis el re

66

ga lo que Dios mi dió de su jar dín flor con sen ti da te so ro mis mo del cre a

66

71

dor Oh! E res mi ben di ci o o o o on.

71

mp

CHIQUITA GUAMBrita

Score

Albazo

Juan Carlos Juela F.

Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

6

6

6

CHIQUITA GUAMBRITA

2

♩ = 140

11

p

f

mp

16

1. 2.

16

1. 2.

16

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

arco

f

mp

mp

mp

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for a piano and features a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line. The vocal part is written in a single staff with a treble clef. The music is in 4/4 time. Measures 21-24 show a continuation of the melodic and harmonic material, with some chromatic movement in the bass line and a steady rhythm in the piano accompaniment.

25

Musical score for measures 25-28. The score continues from the previous system. Measures 25-28 introduce a new section, marked by a double bar line and repeat signs. The piano part features a more active bass line, with a forte (f) dynamic marking in measure 26. The vocal part continues with the same melodic line. The key signature remains two sharps. The music concludes with a final cadence in measure 28.

CHIQUITA GUAMBRITA

4

29

1. 2.

Co mo/el sol chi qui ta guam bri ta

mp

mp

33

en mi co ra zón na cis te lin da don ce lli ta

33

33

37

pa ra dar me/a mor.

37

f

mp

41

1. 2.

A La ma mos chi
vi da en/tre

41

1. 2.

mp

CHIQUITA GUAMBRITA

6

45

qui ta guam bri ta con el co ra zón. Ju ra mos que
ga mos cho li ta y sin con di ción.

45

45

f

49

rer nos por siem pre en al tar ma yor A mi to tai ti tos y ma más

49

49

7

[illegible]

CHIQUITA GUAMBRITA

8

63

Measures 63-67 of the musical score for Chiquita Guambrita. The score is written for a grand piano (GP) and a single melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melodic line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note pattern in the left hand. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

68

Measures 68-72 of the musical score for Chiquita Guambrita. The score is written for a grand piano (GP) and a single melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melodic line continues with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note pattern in the left hand. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

CHIQUITA GUAMBRITA

[illegible]

79

1.

2.

79

1.

2.

Fal so fú chi qui ta guam bri ta
Sin pen sar lin da don ce lli ta

79

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

mp

CHIQUITA GUAMBRITA

10

84

al dar te traición
ma té/tu gran a mor

Las ti mé chi qui ta guam bri ta a tu co ra

84

89

1.

zón es tar de y muy/a rre pen ti do pi do tu per

89

1.

1.

1.

1.

93 *Ad. Libitum*

dón. hoy con el pa sar de los a ños llo ro tu do lor.

99 *leggero*

f

leggero

f

leggero

f

leggero

f

DULCE MIRADA

Score

Albazo

Gonzalo Castro Rodríguez
Juan Carlos Juela

Baritone

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

PERCUTIDO

ff PERCUTIDO

ff

6

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p pizz.

p

mp

1. 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

pizz. f

arco

mp

mp

mp

mp

mp

16 1. 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

DULCE MIRADA

3

21

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score shows measures 21 through 25 of a piece in D major. The bassoon (B) part is mostly rests. The piano (Pno.) features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The violin I (Vln. I) part has a melodic line with slurs and ties. The violin II (Vln. II) part provides harmonic support with dotted and eighth notes. The viola (Vla.) part has a similar rhythmic pattern to the piano. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts have a more active role with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.

26

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

26

1.

2.

p

mp

mp pizz.

f

arco

1.

2.

1.

2.

1.

2.

mp

31

1. 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

36

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

arco

mp

mp

Detailed description of the musical score: The score is for a string quartet and piano. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 31 to 35, and the second system covers measures 36 to 40. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piano part (Pno.) is written in treble and bass clefs. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are written in their respective clefs. Measures 31-35 show a first ending with two options, followed by a second ending. Measures 36-40 show a new section. Dynamics include *mp* and *arco*.

DULCE MIRADA

5

41

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp pizz.

f

mp

mp

46

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

La dul zu ra de tus mi ra das mi hie re me ma ta La dul

mp

arco

mp

arco

mp

arco

mp

arco

mp

51 2.

B ta chu ma di to y/en tris te ci do te nom bro y/te lla mo chu ma

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

56

B di to y/en tris te ci do te nom bro y/te lla mo

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp pizz.

f

mp

mp

DULCE MIRADA

7

61

1. 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Los be si tos que tu me dis te con to _

66

1. 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

da el al ma Los be ma en el fon do de mi/al ma tris te los lle

mp

arco

mp

mp

71

B

— vo y/los guar— do en el fon do de mi/al ma tris — te los lle— vo y/los guar

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

76

B

— do.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

1.

1.

1.

1.

1.

1.

81 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

arco

86

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp pizz.

f

mp

mp

91

1. 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Los be si tos que tu me dis te con to _

96

1. 2.

B

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

da el al ma Los be ma en el fon do de mi/al ma tris te los lle

mp

arco

mp

mp

DULCE MIRADA

11

101

B

— vo y/los guar— do en el fon do de mi/al ma tris— te los lle— vo y/los guar

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

106

B

— do.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CORAZÓN DE ROCA

Score

Albazo

Gabriel Meza Velázquez

Juan Carlos Juela

Lento

Voice

p

yo no sé por qué es tu co-ra-zón Ay! tan du ro co mo la ro ca yo no

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Presto

6

Pno.

f

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

pizz.

Cb.

ff *pizz.*

CORAZÓN DE ROCA

2

II 2. 1.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

16 2. 1.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mp

mp

CORAZÓN DE ROCA

3

21

2.

1.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f pizz.

ff pizz.

ff

26

2.

1.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

Yo no sé por qué es tu co ra zón Ay! tan du ro co mo la ro- ca. Yo no

mp

arco

arco

31 2. 1.

Pno. 31 2. ca. que/ha ma ta do mis i lu sio nes y/a mi po bre vi da le/a lo t. ca. que/ha ma

Vln. I 31 2. *mp*

Vln. II 31 2. *mp* 1.

Vla. 31 2. 1.

Vc. 31 2. 1.

Cb. 31 2. 1.

36 2. 1.

Pno. 36 2. ca. 1.

Vln. I 36 2. *f* 1.

Vln. II 36 2. *f* 1.

Vla. 36 2. *f* pizz. 1.

Vc. 36 2. *ff* pizz. 1.

Cb. 36 2. *ff* 1.

The musical score is for a piece titled "CORAZÓN DE ROCA". It is written for a chamber ensemble consisting of Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and G major (one sharp). The lyrics are in Spanish: "ca. que/ha ma ta do mis i lu sio nes y/a mi po bre vi da le/a lo t. ca. que/ha ma". The score is divided into two systems. The first system covers measures 31 to 40, and the second system covers measures 36 to 45. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The piece ends with a double bar line and repeat signs.

CORAZÓN DE ROCA

5

41

2.

1.

Pno.

mp

Si tu vis te algún des en ga—ño yo no de bo pa gar la cul—t. pa si tu

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

46

2.

1.

Pno.

f

2. pa mi pe ca do sólo es que rer—te y mi co ra zón en tre gar—t. te. mi pe

Vln. I

mp

Vln. II

mp

Vla.

Vc.

Cb.

51 2. 1.

Pno. 51 2. te. 1.

Vln. I 51 2. *f* 1.

Vln. II 2. *f* 1.

Vla. 2. *f* 1.

Vc. 2. pizz. *ff* 1.

Cb. 2. *ff* 1.

56 2. 1.

Pno. 56 2. *mp* 1.

Vln. I 56 2. 1.

Vln. II 2. 1.

Vla. 2. 1.

Vc. 2. arco 1.

Cb. 2. arco 1.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'CORAZÓN DE ROCA'. The page is numbered 6. It features six staves: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 51 and ends at measure 55. The second system starts at measure 56 and ends at measure 60. Each system includes first and second endings. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. Dynamic markings include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The piano part has a 'te.' (tutti) marking. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

CORAZÓN DE ROCA

7

61 2. 1.

Pno. *f*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. 1.

Vc. 1.

Cb. 1.

66 2. 1.

Pno.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* pizz.

Vc. *ff* pizz.

Cb. *ff*

71 2. *f* Yo no sé por qué es tu co ra zón Ay! tan du ro co mo la ro — 1. ca. Yo no

Pno. *mp*

Vln. I 2. 1.

Vln. II 2. 1.

Vla. 2. 1.

Vc. arco 2. 1.

Cb. arco 2. 1.

76 2. 1. ca. que/ha ma ta do mis i lu sio — nes y/a mi po bre vi da le/a lo — 1. ca. que/ha ma

Pno. *f*

Vln. I 2. *mp* 1.

Vln. II 2. *mp* 1.

Vla. 2. 1.

Vc. 2. 1.

Cb. 2. 1.

CORAZÓN DE ROCA

9

81

2.

1.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f pizz.

ff pizz.

ff

86

2.

1.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

arco

arco

Si tu vis te algún des en ga—ño yo no de bo pa gar la cul—t. pa si tu

91

2.

1.

Pno.

2. pa mi pe ca do sólo es que rer— te y mi co ra zón en tre gar— 1. te. mi pe

f

Vln. I

2.

mp

Vln. II

2.

mp

Vla.

2.

1.

Vc.

2.

1.

Cb.

2.

1.

96

2.

1.

Pno.

2. te.

1.

Vln. I

2.

f

Vln. II

2.

f

Vla.

2.

f pizz.

Vc.

2.

1.

Cb.

2.

1.

ff

CORAZÓN DE ROCA

11

101 2. 1.

Pno. *mp*

Vln. I 101 2. 1.

Vln. II 2. 1.

Vla. 2. 1.

Vc. arco 1.

Cb. arco 1.

106 2.

Pno. *f*

Vln. I 106 2. *mp*

Vln. II 2. *mp*

Vla. 2.

Vc. 2.

Cb. 2.

mi pe ca do sólo es que rer — te y mi co ra zón en tre gar — te mi pe

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Corazón de Roca'. The page number '11' is in the top right corner. The score is written for a piano (Pno.), two violins (Vln. I, Vln. II), a viola (Vla.), a cello (Vc.), and a double bass (Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 101 and ends at measure 105. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The strings enter in measure 102. The piano has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system starts at measure 106 and ends at measure 110. It features a vocal line with lyrics: 'mi pe ca do sólo es que rer — te y mi co ra zón en tre gar — te mi pe'. The piano accompaniment has a forte (*f*) dynamic. The strings continue with their melody. The piano has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes first and second endings for several parts.

Ad. Libitum

III

ca do sólo es que rer — te y to da la vi da ado rar — te.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

III

116

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

116